



RAUL RUIZ

Lo Schiavo del demonio o l'origine sportiva dello Stato

da Antonio Mira de Amescua

con: Chiara Argelli, Elena Bucci, Silvio Castiglioni, Marco Cavicchioli, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Andrea Renzi, Paolo Ricchi

aiuto regista: Alessandro Tognon

assistente: Alberto Miotti

collaborazione oggetti di scena: Tiziana Draghi

regia: Raul Ruiz

produzione: Santarcangelo Dei Teatri

Si ringrazia per la gentile collaborazione Le Orestiadi di Gibellina

Scherzi pericolosi

Non credo che si siano dette gran cose sull'aspetto sportivo dell'arte teatrale nella Spagna del Barocco. Chiamo sportiva la confluenza dei fatti casuali, dell'exploit fisico e dell'astuzia che si manifestano di fronte al pubblico. In queste commedie si gioca letteralmente col fuoco e gli incendiari si trovano tra il pubblico: ogni spettatore fa la posta all'eresia occulta in ogni lamento, scherzo, canzone. Ogni parola dell'attore è soppesata per il pubblico, confrontata con l'ortodossia, lasciata andare o trattenuta.

Il tema di queste commedie non può essere più pericoloso: si tratta della querelle che divide la Repubblica Universale: libero arbitrio contro determinismo; disputa barocca, gioco delle simulazioni che mima la vera querelle, quella fra Lutero e il Papa.

La Chiesa si lancia in giochi di esorcismi, ripete, deforma, aggrava, oscura la vera disputa che ha originato e provocato le guerre di Religione.

La trasfigura e la rende definitivamente inestricabile.

Tomisti partigiani del determinismo e Molinisti * del libero arbitrio, si confrontano a un gioco di nascondino. Gioco barocco perchè ciascuno afferma la sua e l'opposta teoria: i Tomisti credono al determinismo ma negano che Dio possieda attualmente la conoscenza reale delle infinite possibilità dell'avvenire. I Molinisti affermano la libertà dell'uomo di salvarsi o condannarsi ma inventano la "scienza media", la quale permette a Dio di conoscere quello che avrebbe potuto essere, e in questo modo prevedere senza intervenire.

In questo gioco il fattore determinante credo sia dato dalla rapidità e dalla proliferazione: è impossibile che un autore possa misurare le sue parole quando (come Lope o Mira de Amescua) a volte deve cominciare e finire di scrivere una commedia entro le 24 ore del giorno. Questa rapidità non è solo legata a un'enorme vitalità o a una volontà di essere fecondo; molte volte, come nel gioco plebeo della corrida "a piedi" e "in pieno sole" **, il rischio dell'eresia dà tutto lo splendore allo spettacolo.

Come sapere se una commedia scritta rapidamente, più rapidamente memorizzata e rappresentata, non lascerà apparire chiaramente l'eresia determinista? Come pre-giudicare un concetto apparentemente eretico e realmente cattolico nel quale la realtà (illusoria) prende la forma di un'apparenza occulta per meglio far vedere la menzogna evidente, forma inversa della verità rivelata ma invisibile?

In questo gioco di riflessi la presenza reale del corpo dell'attore sottoposto allo sforzo fisico della produzione di azioni e concetti, è l'unico punto d'appoggio. Questo corpo non incarna nè rappresenta ma trasporta i concetti. Dalla sua capacità fisica dipende il successo dell'impresa. Ogni giorno gli attori costruiscono e distruggono la città di Dio. Solo Dio sa se la città deve essere abitata o bruciata. Nel lavoro stesso riappare il rapporto fra libero arbitrio e predestinazione. Per questo non è - credo - troppo stravagante che io abbia scelto di utilizzare l'iconografia dello sport (calcio, tennis), per rappresentare "Lo schiavo del demonio".

Oggi non abbiamo nel pubblico dei giudizi di concetti, ma di azioni.

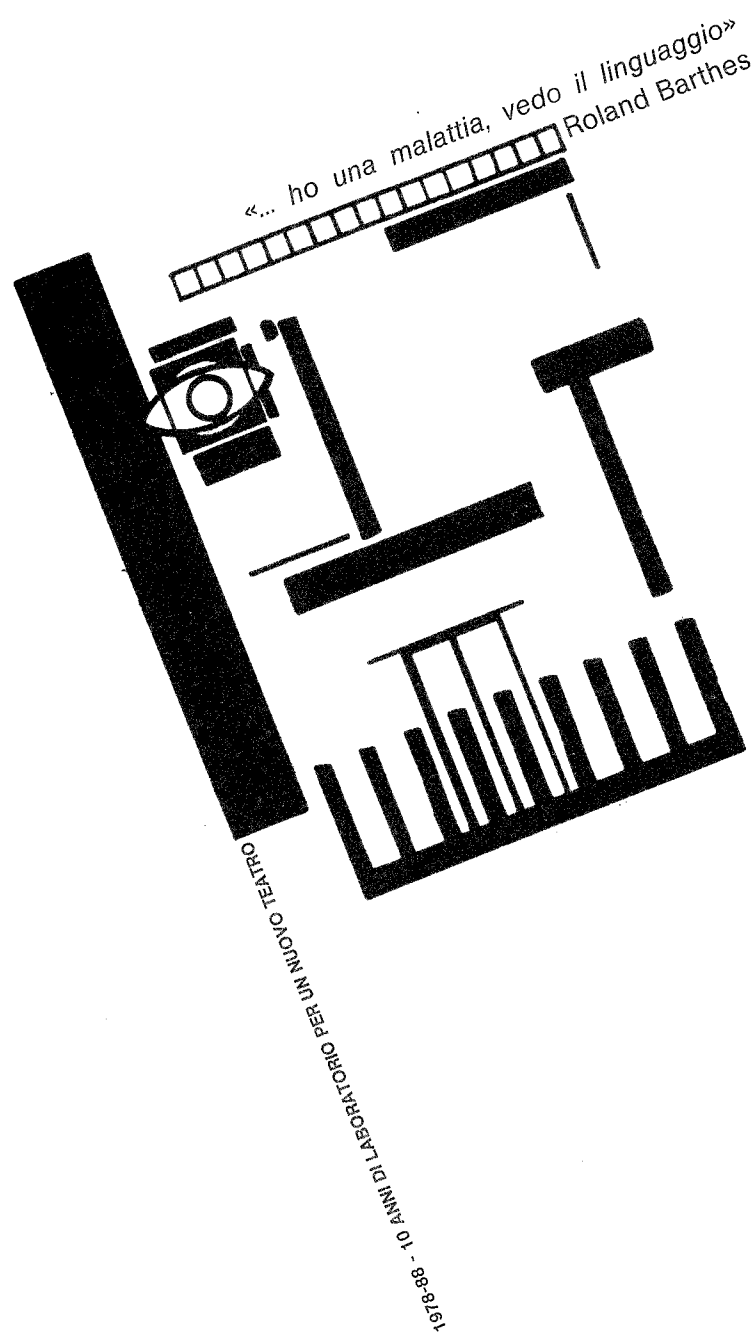
Le parole, nella misura in cui sono sottomesse alla casualità di un'azione che implica sforzo, possono essere giudicate come in altri tempi: per la distanza fra il fatto e la prefigurazione: la parola si installa fra le due come una lettera morta e resuscitata per opera e grazie all'exploit fisico.

Raul Ruiz

* Il Molinismo era un sistema teologico cattolico fondato nel XVI° secolo dal gesuita L. de Molina secondo il quale, esclusa la predeterminazione dell'individuale salvezza attraverso la grazia infallibile, si considerano come necessarie e cooperanti le opere determinate dal libero consenso umano, condizionato dalla previsione divina.

** Che si contrappone alla corrida originale, considerata più aristocratica, che si svolgeva al tramonto e con il torero a cavallo.

IMMAGINE VIRTUALE



SANTARCANGELO DEI TEATRI
Centro di Ricerca
e Produzione teatrale

LA CITTADELLA DEL TEATRO
9/17 Luglio 1988
Santarcangelo di Romagna

Presidente
Giancarlo Zoffoli

Direttore artistico
Roberto Bacci

Vice-presidente
Moreno Neri

Consulenza artistica
Raimondo Guarino, Piero Meldini,
Claudio Meldolesi

Direttore artistico
Roberto Bacci

Coordinatore
Mauro Bulgarelli

Consulenza artistica
Raimondo Guarino, Piero Meldini,
Claudio Meldolesi

Organizzazione
Giorgio Zorcù

Coordinatore
Mauro Bulgarelli

Segretario consortile
Giovanni Razzani

Organizzazione
Giorgio Zorcù

Segreteria
Mirella Tosi

Segretario Consortile
Giovanni Razzani

Ufficio stampa
Barbara Regondi, Marina Garattoni

Consorzio Festival Internazionale
"Teatro in piazza" Comuni di: Rimini,
Santarcangelo, Poggio Berni,
Torriana, Verucchio,
Provincia di Forlì

Informazioni
Antonio Calbi, Mieke Norder,
Sarah Valier

Allestimenti
Alessandro Gentili, Lello
Becchimanzi, Ulrich Burghardt,
Alberto Grilli, Fulvio Ianneo,
Paolo Paganelli, Lucio Pari,
Paolo Rodighiero

Con il contributo di: Regione Emilia-
Romagna, Ministero del Turismo e
dello Spettacolo, Sapignoli Editore

Logistica
Silvana Onor, Michele Sancisi

Scenografia urbana
Claudio Angelini

Grafica
Postudio - Art. Direction: A. Succi,
R. Osella

Stampa
Arti Grafiche Sapignoli

Dal 1978 **Santarcangelo** è un luogo deputato del nuovo teatro. Ed è raro che dopo dieci anni di rassegne si possa festeggiare una durata ancora vitale, molto vitale.

Tuttavia questa edizione, che pone in essere produzioni, incontri e temi di ricerca difficilmente rintracciabili in altre manifestazioni teatrali italiane e straniere, avviene in un momento difficile e pericoloso per il teatro ed i suoi abitanti. Lo Stato ha infatti sfidato in questi ultimi mesi, con nuove regole di comportamento codificate nella Circolare Ministeriale, non solo il teatro di ricerca esistente, ma le stesse prospettive della crescita culturale in questo settore: le generazioni che verranno.

Santarcangelo che oltre ad essere un laboratorio è sempre stata anche una delle poche porte aperte al futuro, non può che concentrarsi su questo pericolo per denunciarlo, anche andando oltre una risposta rivendicativa. Attraverso i progetti e gli ospiti previsti dal programma, vorremmo che trasparisse la coscienza di quanto sta accadendo contro la cultura teatrale stessa. La corporativizzazione della categoria; i carrozzoni inamovibili più che stabili disseminati lungo la Penisola; le logiche di alcuni partiti politici, che, in nome del consenso riducono al silenzio ciò che è appena nato o sta per nascere, sono la dimostrazione del venir meno di una correttezza civile e politica elementare. Un dialogo tra generazioni teatrali, che negli ultimi anni si era andato sviluppando e che anche a **Santarcangelo** ha preso vita e consistenza, rischia di interrompersi per ricondurre tutto ad una logica di mercato, figlia di un nuovo aziendalismo parodistico non più strisciante.

Rispecchiarsi nelle biografie di chi ci ha preceduto, per comprendere meglio la propria strada, è sempre stato un segreto a cui gli uomini di teatro sono ricorsi. **Santarcangelo** offre quest'anno un esempio di questo atto fondamentale, invitando maestri come Grotowski, Barba, Ruiz, Müller, a rispecchiarsi nella cultura teatrale del passato.

Questo gesto che facciamo, oltre che una lezione di teatro, dovrà essere inteso nella prospettiva di difendere la continuità della creazione teatrale, oggi minacciata dall'imbarbarimento della politica culturale.

Le produzioni dei Paesaggi Teatrali, le ospitalità di gruppi e di esperienze importanti, i Progetti Speciali con la loro caratteristica di laboratorio, e la giornata sul "razzismo" in Europa dedicata a Julian Beck, costituiranno, con più di 130 manifestazioni, il resto del programma, un programma dilatato in nove giorni per poter avere più tempo: per lavorare e per riflettere. Benvenuti.

Il Direttore Artistico
Roberto Bacci

La responsabilità degli amministratori nel gestire gli impegni delle istituzioni verso la cultura diventa ogni giorno più difficile.

Il giudizio positivo sui risultati artistici-culturali non può essere trasferito "naturalmente" all'insieme dell'attività a causa di ritardi concentrati soprattutto nell'area del rapporto tra gli Enti, le istituzioni esterne, le strutture edilizie tecniche e funzionali, l'assetto finanziario.

Il 1988 si configura di necessità come anno di passaggio, volto a superare le strettoie che hanno limitato il pieno dispiegarsi del progetto culturale e artistico, se questo è l'impegno primario degli amministratori quanto si chiede al responsabile artistico - nella tradizionale e reciproca autonomia di funzioni - è di collaborare a far sì che il rinnovato impegno delle forze amministrative, finanziarie, organizzative e strutturali si realizzi non come mero assemblaggio meccanico ma come continuazione e sviluppo - su basi più robuste e durature - del progetto di **Santarcangelo Dei Teatri**

Intendiamo muoverci - a partire dall'identità che è patrimonio reale del Consorzio - in direzione del potenziamento delle attività con la costituzione di un vero centro pubblico di teatro in Romagna, che arricchisca e qualifichi il sistema regionale della cultura e dello spettacolo, con una peculiare cifra espressiva e produttiva, tale da non produrre inutili e mediocri doppioni di esperienze ormai superate. Non si vede d'altronde perché **Santarcangelo** dovrebbe sopravvivere a se stessa come sigla, appiattendosi laddove occorre invece continuare a emergere.

Benvenuti a tutti.

Il Presidente
Giancarlo Zoffoli

PAESAGGI TEATRALI

RAUL RUIZ
ZINGARO
TEATRO VALDOCA
LABORATORIO TEATRO SETTIMO

1
2
3
5

GENEALOGIE

INCONTRI

PROFETI IN PATRIA

8

PROGETTI SPECIALI

I CANTI DELLE CITTÀ
CINEMA
C. S. R. T.
CARTE BLANCHE
TEATRI UNITI
SERGIO DE PIERI

9
10
11
12
13

IL GRAN REAME DELL'ADOLESCENZA
SOCIETÀ RAFFAELLO SANZIO

14

SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA
PAOLO GRASSI DI MILANO

15

TEATRO DI SILENZIO

17

VINCINTORE DEL PREMIO OPERA PRIMA DI NARDI

17

OPERE

BUSTRIC
SANJUKTA PANIGRAHI
TEATRO FRANCESCO DI BARTOLO DI BUTI
MATHILDE MONNIER
PARCO BUTTERFLY
COMPAGNIA TEATRALE SOLARI-VANZI
ALBE
PICCOLO PARALLELO PORTO ATLANTIDE
ODIN TEATRET
TEATRI UNITI
GIARDINI PENSILI
COMPAGNIA SARZI AMADÈ
C. S. R. T.

18
19
20
22
24
26
27
28
29
32
33
35
36

SEGNALI

TEATRO RIO ROSE
NERA CANNELLA
FUCINA R.T.S
OMBRETTA ZAGLIO E ROBERTO AGLIERI.
ROBERTO BARBANTI
NOUVEAU MELO

37
38
39
40
41
42

DEDICATO A JULIAN BECK

GIORNATA SUL RAZZISMO
a cura delle ALBE

44

AL CANE RANDAGIO
INIZIATIVE COLLATERALI

47

STUDENTI ALLA "CITTADELLA"

48

RAUL RUIZ

Lo Schiavo del demonio o l'origine sportiva dello Stato

da Antonio Mira de Amescua

con: Chiara Argelli, Elena Bucci, Silvio Castiglioni, Marco Cavicchioli, Francesca Mazza, Gino Paccagnella, Andrea Renzi, Paolo Ricchi

aiuto regista: Alessandro Tognon

assistente: Alberto Miotti

collaborazione oggetti di scena: Tiziana Draghi

regia: Raul Ruiz

produzione: Santarcangelo Dei Teatri

Si ringrazia per la gentile collaborazione Le Orestiadi di Gibellina

Scherzi pericolosi

Non credo che si siano dette gran cose sull'aspetto sportivo dell'arte teatrale nella Spagna del Barocco. Chiamo sportiva la confluenza dei fatti casuali, dell'exploit fisico e dell'astuzia che si manifestano di fronte al pubblico. In queste commedie si gioca letteralmente col fuoco e gli incendiari si trovano tra il pubblico: ogni spettatore fa la posta all'eresia occulta in ogni lamento, scherzo, canzone. Ogni parola dell'attore è soppesata per il pubblico, confrontata con l'ortodossia, lasciata andare o trattenuta.

Il tema di queste commedie non può essere più pericoloso: si tratta della querelle che divide la Repubblica Universale: libero arbitrio contro determinismo; disputa barocca, gioco delle simulazioni che mima la vera querelle, quella fra Lutero e il Papa.

La Chiesa si lancia in giochi di esorcismi, ripete, deforma, aggrava, oscura la vera disputa che ha originato e provocato le guerre di Religione.

La trasfigura e la rende definitivamente inestricabile.

Tomisti partigiani del determinismo e Molinisti * del libero arbitrio, si confrontano a un gioco di nascondino. Gioco barocco perchè ciascuno afferma la sua e l'opposta teoria: i Tomisti credono al determinismo ma negano che Dio possedga attualmente la conoscenza reale delle infinite possibilità dell'avvenire. I Molinisti affermano la libertà dell'uomo di salvarsi o condannarsi ma inventano la "scienza media", la quale permette a Dio di conoscere quello che avrebbe potuto essere, e in questo modo prevedere senza intervenire.

In questo gioco il fattore determinante credo sia dato dalla rapidità e dalla proliferazione: è impossibile che un autore possa misurare le sue parole quando (come Lope o Mira de Amescua) a volte deve cominciare e finire di scrivere una commedia entro le 24 ore del giorno. Questa rapidità non è solo legata a un'enorme vitalità o a una volontà di essere fecondo; molte volte, come nel gioco plebeo della corrida "a piedi" e "in pieno sole" **, il rischio dell'eresia dà tutto lo splendore allo spettacolo.

Come sapere se una commedia scritta rapidamente, più rapidamente memorizzata e rappresentata, non lascerà apparire chiaramente l'eresia determinista? Come pre-giudicare un concetto apparentemente eretico e realmente cattolico nel quale la realtà (illusoria) prende la forma di un'apparenza occulta per meglio far vedere la menzogna evidente, forma inversa della verità rivelata ma invisibile?

In questo gioco di riflessi la presenza reale del corpo dell'attore sottoposto allo sforzo fisico della produzione di azioni e concetti, è l'unico punto d'appoggio. Questo corpo non incarna nè rappresenta ma trasporta i concetti. Dalla sua capacità fisica dipende il successo dell'impresa. Ogni giorno gli attori costruiscono e distruggono la città di Dio. Solo Dio sa se la città deve essere abitata o bruciata. Nel lavoro stesso riappare il rapporto fra libero arbitrio e predestinazione. Per questo non è - credo - troppo stravagante che io abbia scelto di utilizzare l'iconografia dello sport (calcio, tennis), per rappresentare "Lo schiavo del demonio".

Oggi non abbiamo nel pubblico dei giudizi di concetti, ma di azioni.

Le parole, nella misura in cui sono sottomesse alla casualità di un'azione che implica sforzo, possono essere giudicate come in altri tempi: per la distanza fra il fatto e la prefigurazione: la parola si installa fra le due come una lettera morta e resuscitata per opera e grazie all'exploit fisico.

Raul Ruiz

* Il Molinismo era un sistema teologico cattolico fondato nel XVI° secolo dal gesuita L. de Molina secondo il quale, esclusa la predeterminazione dell'individuale salvezza attraverso la grazia infallibile, si considerano come necessarie e cooperanti le opere determinate dal libero consenso umano, condizionato dalla previsione divina.

** Che si contrappone alla corrida originale, considerata più aristocratica, che si svolgeva al tramonto e con il torero a cavallo.



ZINGARO

Cabaret equestre et musical

Il teatro di ZINGARO è un'atmosfera, un ambiente dove la nostalgia zigana, la fierezza cosacca, la festa spagnola, mescolano i loro odori, i loro suoni, le loro sensibilità, le loro mitologie.

Festa barbara? Cabaret indiavolato? Teatro equestre?

ZINGARO è forse il sogno di un circo, dove gli animali (cavalli, cani, oche e tacchini) non vengono usati per eseguire con rigore maniacale assurde piroette, ma giocano con il pubblico e con gli artisti in modo assolutamente armonico e naturale. Dove un numero di danza si alterna ad uno di destrezza, dove un componente della piccola orchestra scende dal palco per offrire vino caldo e biscotti al pubblico, e poi salta su un cavallo urlando come un barbaro assetato di sangue.

Tende, roulottes e fuochi: a Torriana lo spazio scenico diventerà un accampamento di gitani.

Un percorso tracciato da una particolare segnaletica, guiderà il pubblico su una montagna e, una volta scavalcata questa, li condurrà nel villaggio di ZINGARO.

“Sopra una pista moderatamente larga che comunque sembra una pianura, da questi praticabili che la circondano e sopra i quali tavole e sedie si mettono in posa come delle belle signore sole che attendono i loro ospiti, da queste gradinate che si intravedono nella semi-oscurità, e sotto questo tendone dai colori resi più belli da ciò che si coglie di sorpresa con lo sguardo, fioriscono una magia, un incantamento strano, misterioso, da essere immediatamente insidioso.

In fondo su una pedana si sta dannando un'orchestra zigana scatenata e variopinta. Di qua sulla pista, dei volatili, impazziti per il loro stesso chiasso, saranno presto lanciati verso il pubblico. E più lontano un carretto variopinto sovraccarico di fioriture, di vetri e di teiere argentee, dove dominano delle fontane di vino caldo che sono un po' quelle che sarebbero i samovar per il thé. Grida, urla, colpi di frusta, ordini feroci: gli uomini sui loro cavalli, torridi e sensuali come i corsari dei vecchi film hollywoodiani, ringhiano in una lingua immaginaria che si vuole parente del magiaro. Sulla pista incendiata si gioca col fuoco, con la destrezza, con il rischio e il pericolo. Con la stranezza, come con questo rapace vivo aggrappato, con le ali tutte spiegate, sul pomo della sella di un destriero. Però una ragazzina gracile sfida l'equilibrio sul dorso di un cavallo lanciato al galoppo. Però un cane adorabile e scherzoso si lancia in prodezze canine per l'amore della sua padrona carina.

Disprezzati, insultati, ridicolizzati, gli inservienti sempre spintonati, sempre di corsa, sono trattati con un sadismo raffinato che valorizza con perversità il loro boia a cavallo, immagini dell'uomo potente e brutale, del cavaliere che diventa signore a colpi di frusta sulle spalle dei più deboli. Anche le donne, giovani, altere, selvagge, suscettibili, non offrono momenti di pausa in questo universo di forza e di violenza dove la crudeltà è manipolata con una scienza inquietante. Più che i numeri eseguiti con maestria, con eleganza rabbiosa, sono la veemenza degli attori, la loro ironia demoniaca, le stranezze delle quali si circondano che danno i brividi (...).”

Raphaël de Gubernatis

(da Masques, marzo '86)

TEATRO VALDOCA

Canti dall'Esilio d'Occidente

testi: Mariangela Gualtieri

con: Anna Amadori, Carlo Bruni, Mariangela Gualtieri, Karin Jurdant, Gabriella Rusticali, Carolina Talon Sampieri

collaborazione: Corale Polifonica Malatestiana Città di Cesena

oggetti in pietra: Antonio Annicchiario

oggetti in legno: Giuliano Mauri

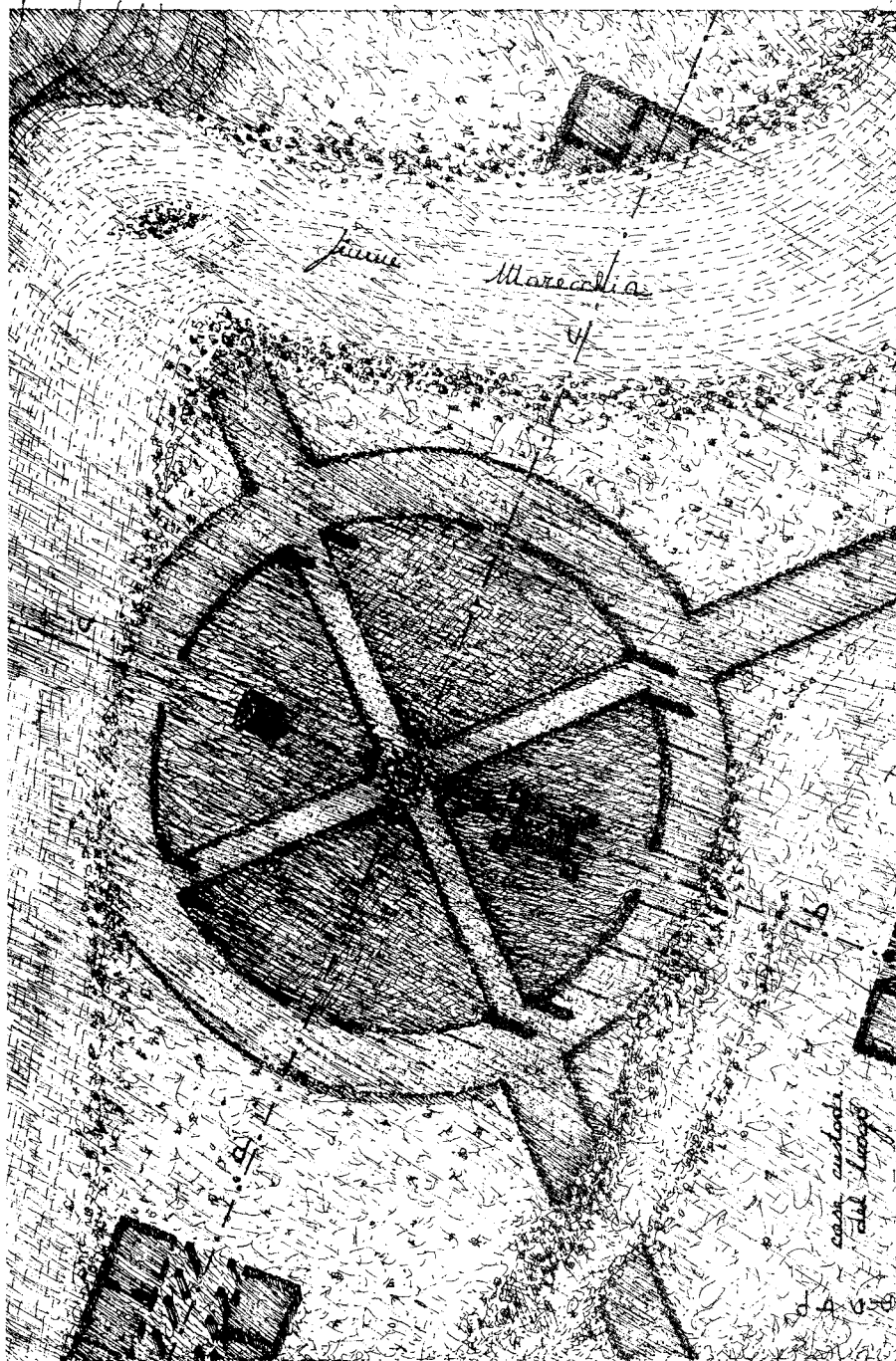
musiche: John Lurie

tecnici: Massimo Abbondanza, Pierre Renaux

organizzazione: Giovanna Botti

regia: Cesare Ronconi

produzione: Teatro Valdoca, Santarcangelo Dei Teatri



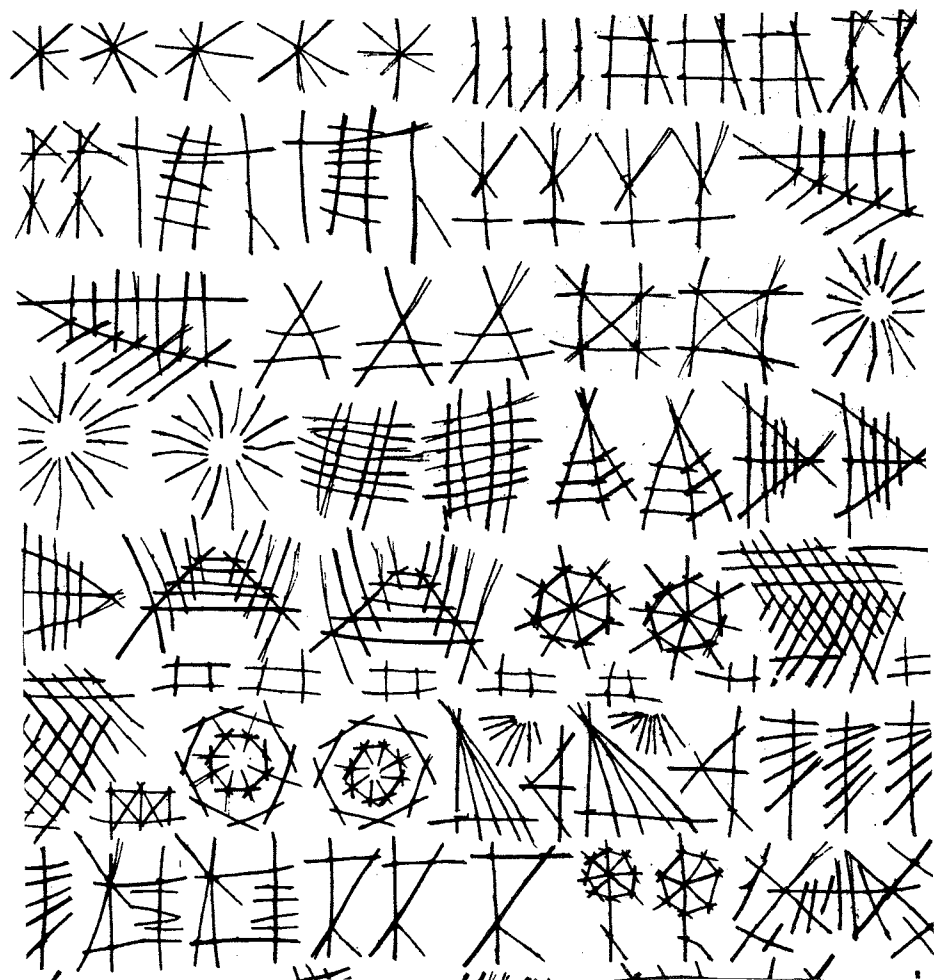
“Scavi sul Marecchia”

Progetto di Antonio Annicchiario



Dialogo fra il costruttore e il suo Straordinario Metro

- C. ... ma dove?
 M. dove il fiume s'incurva due volte
 C. molte volte s'incurva quel fiume
 M. ma lì su quell'ansa innumerevoli sono le tane
 C. chi le scavò?
 M. un popolo di uccelli col becco le scavò
 C. per farne che cosa?
 M. una cattedrale un porto una muraglia di nidi
 C. e che ci farò su quell'ansa? che ci farai tu, Straordinario Metro?
 M. lì sta una città sepolta, una città di pietra
 C. come lo sai?
 M. anch'io la edificai. Conosco il canto che tirò su le mura, conosco il canto che le seppellì. Musica e voci io le ricordo.
 C. musica e voci di che cosa? Di chi?
 M. fu una città di cantori. Vi sono ancora nell'acqua grandi nidi di giunco, trespoli e reti. Ali deposte.
 C. ma erano umani? ... erano uccelli!
 M. non lo ricordo
 C. tu lo sai bene, Straordinario Metro
 M. così sta ancora scritto: "QUI TUTTI VEDEVANO IL SUONO", predestinati alla leggerezza e al canto.
 C. come gli uccelli
 M. come te forse, mio costruttore, e i tuoi consorti
 C. ma non lo vedi che siamo grevi?
 M. sarete lievi
 C. siamo stonati
 M. sarete trilli e garriti
 C. ma quando, Straordinario Metro? siamo ormai vecchi!
 M. fra poco lo vedrai, avrete piume e becchi!
 C. ti prendi gioco di me
 M. andiamo al fiume adesso. Ti piacerà quel posto. Ti piacerà la città la musica ed il canto
 C. andiamo.



"Codice"

Tessiture delle opere in legno di Giuliano Mauri

LABORATORIO TEATRO SETTIMO

Nel tempo tra le guerre

prologo a "Duramadre mediterranea"

progetto e composizione: Gabriele Vacis, Roberto Tarasco, Laura Curino

immagini e allestimento: Lucio Diana

allestimenti e costumi: Mariella Fabbris, Adriana Zamboni

organizzazione: Maria Grazia Agricola, Mario Agostinoni, Antonia Spaliviero

collaborazione alla composizione: Gianluca Favetto, Mauricio Paroni De Castro, Silvia Bianco

con: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Gabriella Bordin e Mirko Artuso, Lucetta Biancotto, Roberta Biagiarelli, Davide Cantatore, Matilde Domestico, Massimo Fornia, Andreina Garella, Loredana Lanciano, Roberto Piano, Patrizia Piccinini, Giovanni Battista Storchi, Enzo Toma, Massimo Tradori.

coproduzione: Santarcangelo Dei Teatri, Asti Teatro, Micro Macro

NEL TEMPO TRA LE GUERRE è il titolo dello studio per ambiente che il gruppo torinese presenterà in prima nazionale a Santarcangelo.

Si tratta di un primo accumulo di materiali e suggestioni che saranno poi sviluppati e organizzati drammaturgicamente in due lavori che verranno realizzati nella stagione prossima.

E' importante il luogo architettonico, perchè è importante l'architettura che rimanda al progetto.

Come le case, hanno un'architettura i libri, le sinfonie e gli spettacoli.

Necessitano di progetto come tutti i luoghi del nostro vivere e quindi, nel tempo, la nostra vita che vogliamo agire. Rifiutando di essere agiti.

Anche dal progetto.

Dunque, dopo averlo riconquistato, riconosciuto, vogliamo distanziarci, guardare il progetto da lontano, assumere un punto di vista sul progetto, come abbiamo usato il progetto come punto di vista sul reale. Potendo quindi tornare a riconoscerne porzioni, spiragli di luce sagomati dal progetto.

Il progetto drammaturgico di "Elementi" è l'assunzione di un punto di vista sul processo prefigurativo del progetto: per fare ciò abbiamo dovuto lavarci dall'avanguardia catastrofica, autodistruttiva ed emarginata nelle piscine di "Mendeleev".

Abbiamo da lì innescato un gioco di rimbalzi sulla realtà: punti di vista rimbalzati dall'esterno all'interno ("Riso Amaro") in un gioco circolare che oggi ci fa desiderare un punto di vista onnicomprensivo.

Voglia di perdersi in un aleph.

I cortili dell'esercizio che iniziamo nell'estate sono gli aleph che abbiamo scelto per intersecare racconti come catene del DNA.

Una drammaturgia per somiglianza.

E' sempre molto difficile, per noi, fornire indicazioni sul lavoro che stiamo componendo. La ragione è che non prefiguriamo un risultato da raggiungere ma mettiamo in atto dei processi che nel tempo (elemento centrale ed ineludibile) si compongono mano a mano che si avvicinano all'oggetto che viene presentato.

Quello che possiamo fare è quindi indicare elenchi, suggestioni, file e teorie di immagini che conquisteranno il senso nella composizione.

Sappiamo di un grande cortile come un aleph in cui si incatenano racconti di Francis Scott Fitzgerald, di Gabriel Garcia Marquez, di Clarice Lispector.

Un'unità di tempo e di spazio che punge di tutto il dolore del mondo, che noi adesso conosciamo. Sappiamo tutto ma vogliamo continuare a vivere, in compagnia del dolore piuttosto che del cinismo.

Sappiamo di giorni in cui piove e c'è il sole.

Di un procedimento per ossimori.

Sappiamo di una grande famiglia, di 21 fratelli dispersi nel mondo.

Orfani di madre e del padre colonnello che non torna, resta lontano a fare guerre anche quando le guerre finiscono, che tanto ricominceranno.

Del partire e ritornare e ripartire dei ventuno che, nel mondo, ormai parlano lingue diverse. Ma sono ventuno come le lettere del nostro alfabeto e si assomigliano un pò tutti.

Sappiamo di DNA e di eredità.

Gabriele Vacis



Questo progetto ha la direzione, direi l'aspirazione, di un'impresa alpinistica. Sulla parete rocciosa si sale legati l'uno all'altro e la coscienza di non potersi "staccare" per poter continuare a salire è del tutto fisica oltre che psicologica. Chi ci precede apre una strada ed è solo passando esattamente da quel punto, da quel chiodo, che possiamo continuare a salire.

In questo modo, i maestri che ci hanno preceduto, appartengono anche al nostro futuro.

Ma il processo per acquisire questa coscienza risulta lungo ed a volte il passato viene considerato soltanto qualcosa da superare e non da raggiungere.

La sezione GENEALOGIE, attraverso le testimonianze di grandi maestri del passato, può produrre per le giovani generazioni uno "strappo" verso la cima molto importante.

E' come se la coscienza di sentirsi "legati" alla storia di chi ci ha preceduto, ci arrivasse dalle parole dei maestri che ci precedono.

Roberto Bacci

Heiner Müller
su Shakespeare

Eugenio Barba
su Mejerchol'd

Jerzy Grotowski
sulla messinscena di Stanislavskij del "Tartufo" di Moliere

Società Raffaello Sanzio
Raul Ruiz
Parco Butterfly
Gabriele Vacis
Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri
Zingaro

Rivista oralea cura di Piergiorgio Giacche', Nicola Savarese, Raimondo Guarino, Bruna Filippi

Teatro e libri di teatro incontro sull'attività editoriale per il teatro delle case editrici Ubulibri e Il Mulino a cura della rivista Teatro Storia - presiede Ferdinando Taviani, partecipano per Ubulibri Franco Quadri e Oliviero Ponte di Pino e per Il Mulino Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi



Profeti in patria

Volevamo quest'anno nel Festival una presenza visibile dei gruppi teatrali romagnoli; una sorta di esplorazione dei dintorni di Santarcangelo.

Purtroppo la geografia inclina più all'estensione che alla profondità, ma siamo andati a "vedere".

Abbiamo trovato degli esuli.

SOCIETA' RAFFAELLO SANZIO: "avulsi", vanno a trovare in Medio Oriente proprie coordinate di orientamento.

II TEATRO VALDOCA si affida a un lungo soggiorno in Africa, per cercare.

Le ALBE sono romagnoli in antitesi, per contrapposizione, predicano loro origini "scuri".

GIARDINI PENSILI hanno trovato produzioni negli Stati Uniti, contatti vitali col Giappone.

Daniela Piccari, del TEATRO RIO ROSE, vive gran parte del suo tempo in Danimarca.

ROBERTO BARBANTI a Parigi.

Quasi nessuno ha un teatro in Romagna.

Apprezzamenti e denari arrivano soprattutto da fuori.
Ma qui non ci sono LUOGHI.

Diceva Cesare Pavese: "Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere ...
... i più non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina, e chi sa dove, un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava. Meno ancora che cercassimo semplicemente noi stessi".
Quindi è tutta una Romagna.

In sogno: un abbraccio disperato alla propria terra.
Nella veglia: verso mondi lontani, dove vivere sogni di riunificazione.
Vitalità possibili.

Il "Progetto Romagna" inizialmente previsto come unico blocco si è via via diffuso nelle altre sezioni del Festival; i gruppi e gli artisti citati, che ne fanno parte, sono stati inseriti dove meglio possono collocarsi.
Con progetti studiati appositamente: "Canti dall'Esilio d'Occidente", paesaggio teatrale fluviale della Valdoca, "Nel gran reame dell'adolescenza", progetto speciale in tre sezioni dei Raffaello Sanzio; la giornata finale, dedicata al razzismo e alla memoria di Julian Beck, messa in scena dalle Albe.
Con i loro spettacoli e performances: Teatro Rio Rose con "Bow Down", Giardini Pensili con "Cave di Pietra", Roberto Barbanti con "Vitae Aqua", Nouveau Melò con "Pausa Finale".

Noi, dopo aver messo a disposizione miccia e cerino, curiosi di cosa accadrà, ci ritraiamo e ritorniamo spettatori, già pensando alla prossima volta.
Giorgio Zorcù

Cinema

"Il canto delle città" o "Film di puro cinema al cuore delle città tumultuose"

Cinque giornate di cinema a cura di Alain Volut

Film 1 - Opere di 5 grandi autori del passato sul tema della città

Film 2 - Opere di 5 giovani autori contemporanei sul tema della città

I primi cineasti si sono lanciati con vigore alla scoperta del linguaggio cinematografico. Alcuni presero la città come territorio di ripresa. La città: là dove c'è del lavoro, del rumore, del movimento, del gioco, là dove c'è della gente. Lavorarono gli accordi, le composizioni, i ritmi. La giovinezza del loro sguardo li conduce a costruire film di puro cinema, reali canti di città. Film dove scorre allo stesso tempo il filo dell'immagine e il filo dei nostri pensieri; l'alba del linguaggio cinematografico.

Il suono e i colori sono apparsi. Allora alcuni cineasti si sono buttati nel cuore della realtà e hanno continuato a guardare appassionatamente la città: luogo del quotidiano e del caso, luogo d'effervescenze, di incroci, di incontri, di rivolte, il territorio e la memoria di un popolo.

Perfettamente orchestrati i loro film-testimoni tessono le parole, i rumori, i ricordi, le luci dell'alba e della notte, la storia che passa e il mondo che gira. Sono film caleidoscopici.

Dai fondatori del cinema ai testimoni della nostra epoca, alcuni cineasti hanno visto ed elaborato il legame fertile tra la trama del linguaggio cinematografico e il tessuto della città. Hanno captato il cuore della città. Vi trascinano in una città e voi fate il giro del mondo.

Alain Volut

Berlino, Stoccolma, Berna, Budapest, Valparaíso, Napoli, Mosca, Rotterdam, Hong-Kong, Marsiglia, Roma, Parigi, Erevan, Nizza, Tokio, Berlino, Stoccolma, Berna, Budapest, Valparaíso, Napoli, Mosca, Rotterdam, Hong-Kong, Marsiglia

Elenco dei Film presenti nella rassegna

- 1) "Histoire de la nuit", regia di Clemens Klopfenstein, 1970.
Deambulazione, tutta la notte fino all'alba nelle capitali d'Europa diventate deserte.
- 2) "Transes", regia di Clemens Klopfenstein, 1982.
Un treno parte da Berna e attraversa città e città; Stoccolma, Budapest ecc.
- 3) "La porte de Silésie", regia di Clemens Klopfenstein, 1982.
Da una porta del muro di Berlino un viaggio verso Hong-Kong e Tokyo.
- 4) "Courir les Rues", regia di Dominique Comtat, 1988.
Noi misuriamo Parigi a grandi passi: poesia e magia cinematografica.
- 5) "Marseille vieux-port", regia di Moholy-Nagy, 1929.
Cose viste per le strade a Marsiglia nel 1929.
- 6) "Berliner Stillben", regia di Moholy-Nagy, 1926.
La Berlino popolare del 1926.
- 7) "Sans Soleil", regia di Chris Marker, 1985.
Tokio, l'Africa, la Francia, immagini e immagini: un giro della Terra.
- 8) "A Valparaíso", regia di Joris Ivens, 1962.
La città dei poveri costruita sulla montagna.
- 9) "Europort-Rotterdam", regia di Joris Ivens, 1966.
La vita rude e movimentata del porto di Rotterdam.
- 10) "Nous", regia di Arthur Péléchian, 1968.
Erevan: una città, un popolo, una memoria: l'Armenia.
- 11) "Dans la rue", regia di Myriam de Lagarde, 1980.
I passanti nelle vie parigine.
- 12) "Forum Vulcani", regia di Alain Volut, 1984.
Napoli: la città vulcano.
- 13) "Paris XX", regia di Alain Volut, 1985.
I bambini giocano ancora nelle strade di Parigi.
- 14) "L'homme à la caméra", regia di Dziga Vertov, 1930.
- 15) "Berlin Symphonie d'une grande ville", regia di Walter Ruttmann, 1929.
- 16) "A propos de Nice", regia di Jean Vigo, 1930.



CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE

di Pontedera

Era

Opera in diversi movimenti nelle due città

con: Laura Colombo, François Kahn, Luisa Pasello, Stefano Vercelli

realizzazione tecnica: Sergio Zagaglia

assistente alla regia: Celina Sodrè

regia: Roberto Bacci

produzione: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera

Al processo di lavoro hanno collaborato in diverse fasi Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Si ringraziano inoltre le Signore Giuliana Rocchi e Gilda Basile, Sergio Zanni, Moni Ovadia, Sergio Bini e Lea Bargagli.

“fà cose strane e parla a sé stesso come fanno i pazzi,
si ostina a credere che la purezza
sia la capacità di contemplare porcherie ...”

HO VISTO

HO VISTO una donna vestita di giallo volare sopra una città

la città aprirsi in due

una pietra

una donna cadere alzarsi e ricadere

HO VISTO fotografie su un tavolo illuminato disposte come un solitario

il ritratto della signora

HO VISTO un uomo raccogliere rifiuti per la strada

ho visto il corpo di un giovane col fucile in bocca

una ragazza studiare ad alta voce sulla terrazza del giardino

ho visto un uomo uccidere la moglie

sangue sul selciato

la città aprirsi sotto i bombardamenti

HO VISTO la madonna col vetro spezzato

HO VISTO nella casa un uomo in bilico sulla finestra

i rifiuti della città su un tavolo di marmo

rose davanti alla madonna della finestra

Rahel

HO VISTO un uomo pregare in una cucina

mele e trappole davanti al sipario

HO VISTO la fotografia della signora in un acquario

HO VISTO un uomo cucire un anello al sipario

tavolo e sedie in mezzo alle trappole

HO VISTO la signora

CARTE BLANCHE

Luoghi comuni

Un uomo, una strada

realizzazione: Michele Bracciali, Orietta Capezzoli, Annet Henneman, Guido Marini, Alessandro Marzetti, Elisabetta Pescucci, Armando Punzo

ideazione: Armando Punzo

Un centinaio di manichini, uomini-fantoccio, presenze inquietanti e malinconiche ripetute ossessivamente e distribuite nella città. Uno strano viaggio fatto di immobilità e di silenzio. Un progetto di Armando Punzo per La Cittadella del Teatro, per Santarcangelo e i suoi ospiti.

“Mai nei miei viaggi m’ero spinto fino a Adelma.
... Mi turbò la vista d’un malato di febbri rannicchiato
per terra con una coperta sulla testa ...
Pensai: “Se Adelma è una città che vedo in sogno,
dove non si incontrano che morti, il sogno mi fa
paura. Se Adelma è una città vera, abitata da vivi,
basterà continuare a fissarli perchè le somiglianze si dissolvano, e appaiono
facce estranee, apportatrici di angoscia”.

Da “Le città e i morti” in “Le città invisibili” di I. Calvino

Per due anni ho camminato per le strade di una città raccogliendo piccoli suoni dimenticati, atmosfere d'altri tempi, giochi di luci e colori in rilievo, finestre affacciate sul vuoto e voci in lontananza.

Mi chiedevo che posto avessero gli uomini in tutto questo e l'unica risposta era che gli uomini non hanno più tempo.

Molti anni prima camminando per le strade di una città del Nord vidi la figura di un uomo che fumava sotto una pioggia sottile, mi colpì la sua immobilità.

Armando Punzo



TEATRI UNITI

Laboratorio diretto da Antonio Neiwiller
Questioni di frontiera

con: Salvatore Cantalupo, Antonello Cossia, Loredana Putignani

Sei incontri per quaranta partecipanti

Quando penso al laboratorio, penso alla vita.

E' la che va fatto il bilancio più lucido.

Vorrei praticare più strade.

Essere aperto ad altre esperienze.

Da molto tempo, infatti, non mi riconosco in una compagnia di teatro in senso stretto. Bisogna rimettere con coraggio tutto in discussione.

Creare con pazienza e tenacia le condizioni vitali per il proprio lavoro.

All'esterno i segnali non sono confortanti. Uno degli orrori del nostro tempo è l'universo della tecnica. Ciò che è tecnico viene continuamente separato dalla vita, ha perso la sua finalità.

Non si può pensare un teatro senza sapere cosa teatro non è ma l'alimenta.

Molte volte il laboratorio è stato visto come il luogo dove si elaborano particolari tecniche per realizzare spettacoli singolari; di questi non ne abbiamo bisogno.

Il laboratorio, per me, è un luogo della mente e del corpo.

E' un modo per arrivare ai propri bisogni primari.

E' dove si creano le condizioni vitali per la ricerca.

I modi, i tempi e il luogo devono essere trovati ogni volta, come se si cercasse le cose essenziali per la vita.

Ogni volta va scelta l'organizzazione adeguata e la sua disciplina.

La produttività non esiste in questo campo.

Il laboratorio deve praticare zone aperte, liberate.

Il lavoro da me svolto in questi anni è servito a creare solo questo bisogno.

QUESTIONI DI FRONTIERA?

Al di là del significato fortemente ideologizzato che questo termine ha assunto in questi anni; per me in termini strettamente formali è un voler percorrere i confini di quest'arte, di questo mestiere, di questa professione.

Comprendere perchè e come si sono strutturate queste forme espressive e non altre.

Questi racconti e non altri.

Queste teorie e non altre.

Questi modelli di scambio e non altri.

La frontiera, però, è anche un punto limite dove si annidano tradimenti e contraddizioni feconde.

Alla frontiera si può perdere l'identità, ma si può trovare anche una realtà più vitale.

Alla frontiera è un luogo di conflitti mortali, ma anche rigeneratori.

Penso che la vita non è teatro ma l'alimenta, anzi ne è la sua frontiera.

A questo punto mi viene in mente un passo dei diari di Klee: "Si illude chi crede che per raggiungere l'armonia dell'insieme è necessario armonizzare tra loro le singole parti. L'armonia acquista forza con dissonanze, durezza, difetti che vengono eliminati mediante contrappesi".

Questo per me è stato sempre un modo alto di pensare la forma.

Una maniera di intendere il progetto fortemente aperto al proprio vissuto, dove il desiderio della frontiera diventa vertigine.

Questi incontri, per noi saranno un modo di percorrere insieme alcuni confini. Stavo dimenticando una cosa importante.

Ad un pubblico di iscritti verrà consegnato un foglio di istruzioni per l'uso che descriverà l'itinerario dei sei incontri.

Questo per noi è necessario.

Antonio Neiwiller

Il LABORATORIO diretto da Antonio Neiwiller è una struttura permanente di Teatri Uniti, nata nel settembre 1987.

La Cittadella del Teatro lo ospiterà per consentire una prima presentazione organica di alcuni risultati di un anno di lavoro. Per attivare uno scambio nei due sensi: offrire al pubblico interessato la possibilità di un incontro sicuramente anomalo rispetto ai convenzionali "prodotti" teatrali, e di partecipare ad un processo di ricerca artistica in corso; offrire al gruppo di Neiwiller l'opportunità del riscontro di un lavoro, finora condotto fuori da sguardi esterni, che sia stimolo per ulteriori riflessioni e possibili aggiustamenti di rotta. Gli incontri saranno "eventi", della durata di circa un'ora ciascuno, cui il pubblico sarà chiamato ad una partecipazione attiva come spettatore. Il luogo sarà il settecentesco Palazzo Cenci, nel centro storico, attualmente in via di ristrutturazione. Abbiamo scelto la forma del laboratorio ad iscrizione per non limitare la visione ad un solo incontro, e per poter, nei limiti del possibile, collegare un nucleo di spettatori alla complessità di un percorso.

SERGIO DE PIERI

Concerto d'Organo

Trevigiano, ha trascorso un lungo periodo in Australia dov'è stato primo Organista della cattedrale di St. Patrick e professore di organo principale all'Università di Melbourne. Nella stessa città ha anche fondato il prestigioso Melbourne Autumn Festival of Organ and Harpsichord. Tornato in Italia è attualmente docente di organo e composizione organista al Conservatorio "B. Marcello" e organista titolare della Basilica dei Frari di Venezia.

Ha tenuto concerti in tutta Europa, Australia, Nuova Zelanda, Stati Uniti e Canada, come clavicembalista ed organista.

Ha inciso numerosi dischi per la W and G, Concerti Recording, Filelis, Move Records, Emi e recentemente Ares con musiche dei due Gabrieli e i due Cavazzoni agli organi storici della basilica dei Frari. Il suo repertorio è vastissimo e si estende dalla prima letteratura per organo alle opere dell'attuale avanguardia musicale ed alle proprie composizioni.

E' direttore artistico del festival "Cantantibus Organis" Sette Secoli di Musica Sacra nelle chiese del Veneto.

Programma del Concerto:

Gyorgy Ligeti
Harmonies

Andrea Gabrieli (1510-1586)
Toccata del X tono

Giovanni Gabrieli (1583-1643)
Ricerare

Claudio Meruro (1533-1604)
Canzon a 4, dita "La Rolanda"

Francisco Correa de Arauxo (1575-1663)
Segundo tiento de quarto tono
Quinto tiento de medio registro de tiple de septimo tono

Louis Claude Daquin (1694-1772)
I - Le coucon
II - L'hirondelle

Benetto Marcello (1686-1739)
I - Cantabile
II - Fuga

Andrea Lucchesi (1791-1863)
I - Rondò
II - Sonata in fa maggiore

Sergio De Pieri
Omaggio a Tommaso da Modena

**SOCIETÀ RAFFAELLO SANZIO****Il gran reame dell'adolescenza**

1) teatro ctonio

La cripta degli adolescenti

libro di Claudia II

regia: Romeo Castellucci*interprete massimo:* Paolo Guidi*con:* Claudia Castellucci, Elisa Bartolini, Romeo Castellucci, Franco Federiconi, Savino Paradiso, Emiliano De Carli, Giunta Biserna

2) teatro da strada

Sono consapevole dell'odio che tu nutri per me

libro di Claudia Spada

regia: Romeo Castellucci*interprete massimo:* Romeo Castellucci*con la partecipazione di* Alessandro Bugli *e la sua orchestra**con:* Paolo Guidi, Savino Paradiso, Claudia Castellucci

3) teatro olimpico

L'adolescente sulla torre d'avorio

libro di Claudia II

regia: Romeo Castellucci*interprete massima:* Claudia Castellucci*con:* N.N. (maestro delle esplosioni), Paolo Guidi,

Romeo Castellucci, Franco Federiconi

organizzazione: Gilda Biasini*direttore di produzione:* Gabriele Gosti*collaborazione:* Morena Bartolini*produzione:* Società Raffaello Sanzio*capo tecnico:* Franco Federiconi**Inaugurazione della mia regalità**

Nel grandioso reame dell'Adolescenza vi sono due troni: uno sotto-terra e uno in cima a un monte; vi sono due movimenti: uno di discesa e uno di ascesa; vi sono due momenti: uno di notte e uno di aurora.

Vi sono: sudditanza assoluta,
mancanza di libertà personale,
impossibilità di interferire

a favore dell'unico magistero che ricerchiamo: il magistero dell'Adolescenza,
che ha molto, tutto da dirci, in questa notte. Completamente. Esaurientemente, Pacatamente. Visceralmente. Regalmente.

Vi è un Disordine che annulla ogni possibilità di discorso, ogni confronto dialettico tra le persone; tra noi e voi; tra me e te.

A parlare, in noi, è il contatto carnale, regale: è la consapevolezza del taglio definitivo che ci separa tutti.

A parlare, in me, quando sono con te, è me stessa: la fonte più diretta.

E' certo che sei tu a sollecitare la mia energia, ma non ne scaturisce un gioco di rimandi, un gioco di risposte che integrano le domande. Scaturisce un silenzio corale, la sensazione di essere soli al mondo e di stare sognando il contatto carnale che invece stiamo compiendo.

Il gran reame dell'adolescenza istituisce la mia regalità.

E in questa notte fondamentalmente mi offre possesso e ristoro.

E in questa notte di crisi totale mi offre i condimenti dei sensi.

E immette in me la sensazione generale di vivere, senza saperlo;
e il desiderio netto di morire, senza saperlo.

In questa notte cessa l'interpretazione della realtà.

In questa notte si inaugura la realtà;

con la separazione della famiglia,

con il desiderio di morire,

con il desiderio di rinascere,

con la volontà di uccidere un altro, al nostro posto, per regalarlo.

Ecco: questo è il teatro dei nostri regali:

una festa pre-alfabetica;

una notte fatta in discesa;

una notte che si fa luce.

Claudia II

SCUOLA D'ARTE DRAMMATICA**PAOLO GRASSI di Milano****Shakespeare-cocktail**

Laboratorio di scrittura scenica ideato e diretto da HEINER MÜLLER su testi di: William Shakespeare, Gottfried Benn, Heinrich Von Kleist, Heiner Müller, Sylvia Plath.

Con gli allievi del III corso attori e assistenti alla regia: Paola Bigatto, Gaetano D'Amico, Antonio Fabbri, Luca Ferrari, Renato Gabrielli, Carlotta Mattiello, Mauricio Paroni De Castro, Sergio Romano, Eleonora Rossi, Cristina Sanmarchi, Cristina Terzoli

e con: Giampiero Grecchi, Sandro Pinna

coordinamento didattico: Massimo Loreto

scene, costumi e luci: Gabriele Amadori

coordinamento del progetto: Flavia Foradini

assistente alla regia: Donatella Massimilla

direttore di scena: Ben Moolhuysen

datore luci: Luciano Mestriner

hanno collaborato: gli allievi del Laboratorio di Scrittura Drammaturgica della Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi e gli allievi del Corso per Tecnici Teatrali di Reggio Emilia.

produzione: Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi - Milano D'Estate/ Comune di Milano - in collaborazione con il Goethe Institut di Milano.

In questi ultimi mesi gli allievi della Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi sono stati i protagonisti di un'importante esperienza didattica: infatti, per la prima volta in Italia, il drammaturgo tedesco Heiner Müller ha ideato e diretto un laboratorio di scrittura scenica che ha avuto come obiettivo la costruzione di un testo e la sua messa in scena; SHAKESPEARE-COCKTAIL è il risultato finale di questo laboratorio.

L'incontro tra il drammaturgo tedesco e gli allievi si è sviluppato fin dall'inizio all'impronta della ricerca e della verifica immediata.

Lo spunto iniziale è stato dato dal brano della poesia "Certe sere della vita" di Gottfried Benn, in cui uno Shakespeare, vecchio e decaduto, seduto davanti al camino che riempie la stanza di fumo e ad un maggiordomo ubriaco che russa, in una vaga atmosfera onirica viene "visitato" da alcuni dei personaggi da lui creati, coi quali stabilisce un rapporto di reciproca, ossessiva, amorevolmente divorante aggressione.

Da questa idea e da una quasi immediata distribuzione delle parti, tratte da diverse opere del grande autore inglese, assunte dagli attori direttamente alla ribalta, in un vero laboratorio artigianale d'improvvisazione e di scrittura, si è sviluppata un'originale e del tutto inedita creazione scenica.

Gli ingredienti dello SHAKESPEARE-COCKTAIL sono una poesia di Gottfried Benn sull'autunno della vita di Shakespeare; testi di Shakespeare, strappati a diversi drammi; testi di autori più o meno all'ombra di Shakespeare e improvvisazioni sul gioco del calcio.

Richard Wagner ha definito il metodo di lavoro di Shakesperare "improvvisazione mimica in uno schema predeterminato". In questo senso il nostro SHAKESPEARE-COCKTAIL è un po' come un comic-strip ispirato a Shakespeare. Noi abbiamo proceduto nei suoi confronti come lui ha proceduto nei confronti di altri autori. (Nel nostro spettacolo, uno di essi, Christopher Marlowe, sarà uno zombie che danza sul palcoscenico dopo la morte di Shakespeare).

Tema della serata è il rapporto, o il conflitto, tra le due culture in cui viviamo: da un lato la cultura di massa del XX° secolo, rappresentata dal maggiordomo di Shakesperare, un fanatico bevitore e tifoso di calcio, e dall'altro la cultura ufficiale con il peso del retaggio di augusti morti.

Il primo tema ne comprende un altro: la dialettica del rapporto tra padrone e servo (Shakespeare e il suo maggiordomo), del mondo industrializzato e del Terzo Mondo (Prospero e Calibano), non da ultimo riflesso nel rapporto fra i sessi. L'accento del lavoro è stato posto più sul processo che sul risultato.

Lo spettacolo ha luogo in una scuola, non alla Scala. Il teatro perfetto è teatro morto.

La collaborazione e le proposte degli allievi non sono state meno importanti delle idee del regista. Il teatro ha luogo nello spazio e nel tempo, è a dire i luoghi concreti e in un tempo preciso e con individualità non facilmente sostituibili. E' questo il suo privilegio, e nella società della mercificazione, funzionante



essenzialmente per imballaggi, il suo handicap. Ma prima o poi le merci cominciano a scarseggiare, perchè cresce la fame e allora il teatro vive il suo momento.

Gli allievi sono all'inizio: davanti a loro si apre ancora ogni possibilità. Lavorare con loro è stata per me una nuova esperienza: con l'Italia e con Shakespeare e con me e Shakespeare in Italia. Spero che questo spettacolo sia per loro l'occasione di mostrare ciò che hanno imparato e ciò che (per merito o demerito della scuola) ancora non conoscono: per esempio la routine della provincia. Ed anche la differenza tra la nostra epoca e quella di Shakespeare. Il teatro vive della differenza.

Heiner Müller

Una sedia in palcoscenico, un'azione teatrale che si dipana da quella sedia, attorno a quella sedia, che procede via via per improvvisazioni, per sovrapposizioni successive, per concatenazioni logiche ed illogiche, fino a formare non un testo ma un traliccio drammaturgico, un'architettura di azioni e situazioni. Da una sedia era partito due anni fa il lavoro di Kantor all'interno della scuola, da una sedia, ora, è partito il lavoro di una personalità apparentemente lontanissima, opposta come Heiner Müller.

Spettacolo? Esercitazione? In realtà ciò che si mostra a Santarcangelo in queste sere non ha la pretesa di un prodotto finito e confezionato, né la provvisorietà di un work in progress. E' semmai l'esito finale di un autentico, affascinante e rischioso lavoro di laboratorio che ha visto un gruppo di allievi e un insigne autore-regista sviluppare in un confronto continuo l'esile pretesto di partenza, riempirlo di significati, di valenze personali, di invenzioni e intuizioni. Un laboratorio di scrittura scenica che, al di là dei suoi risultati, individua e qualifica una scuola non soltanto come luogo di apprendimento e di formazione, ma anche come spazio di libertà e fantasia, in cui ricercare tutte le strade possibili per un teatro in divenire, che non si limiti ad una mera e passiva ripetizione di modelli codificati.

Renato Palazzi

TEATRO DI SILENZIO

Drama Studio

diretto da Domenico Pievani

un laboratorio pratico di azioni performative, un ciclo di lavoro della durata di 6 giorni per un gruppo di 10 persone

L'attività di DRAMA STUDIO è attualmente sostenuta dal Comune di Lecco - Assessorato alla Cultura, Teatro della Società.

DRAMA STUDIO è un programma di sperimentazione nel campo della cultura teatrale attiva e si presenta come un laboratorio pratico di azioni performative. Si occupa della drammaturgia dell'azione.

Il materiale per l'elaborazione pratica del programma viene fornito a partire: dalle ricerche da me condotte a livello di laboratorio con piccoli gruppi di partecipanti-collaboratori, dal contatto con altri specialisti che lavorano in aree comuni di ricerca, dalla mia conoscenza e competenza tecnica del Kyudo, da studi e confronti con specialisti tecnici di altre arti performative tradizionali.

E' doveroso ricordare lo stimolo sempre vivo della ricerca di Jerzy Grotowski. Il programma persegue l'esplorazione e l'esperienza di elementi drammatici e tecniche alla frontiera tra l'azione e l'atto creativo. Elabora sequenze di movimenti, schemi motori e sistemi spaziali che si strutturano in azioni fisiche dinamiche.

L'intenzione è quella di lavorare e ricercare nel campo delle integrazioni comportamentali e drammatiche (azioni rituali, posizioni energetiche, ritmi, movimenti ...) e tra le diverse tecniche e azioni che tendono a superare il livello quotidiano dell'energia, della percezione, attenzione, osservazione, ascolto.

Il mio scopo è quello di isolare e studiare elementi del movimento nelle sue differenziazioni dinamiche e possibilità cinestetiche, la struttura di ritmi legati al suono ma anche solo al movimento, il diverso uso dello spazio.

Studiare l'interazione e la relazione di questi elementi con le qualità dell'attenzione, presenza, osservazione, prontezza e ascolto.

Queste ricerche forniscono i materiali per le azioni performative, le quali costituiscono i modelli strutturali ove si coagulano e vengono messi in pratica gli elementi e i principi scaturiti dalla ricerca stessa.

Le azioni presentate nelle fasi aperte del programma, in cicli di lavoro di diversa durata, sono elaborate in modo da essere ripetibili e costituiscono il terreno d'esperienza e confronto per gli spettatori-partecipanti.

I cicli sono delle architetture del tempo: un tempo altro rispetto al quotidiano, la cui scansione e ritmo scaturiscono dal fare e dal montaggio delle azioni.

Il lavoro pratico si rivolge alle persone che operano nelle arti performative (teatro, danza ...). A chi si interessa al fenomeno delle tecniche extraquotidiane che l'uomo applica a se stesso per un lavoro personale. A chi è interessato alla sfera della cultura teatrale in rapporto alle scienze umane.

Ai partecipanti si richiede la disponibilità a cercare nella pratica di unire i processi organici con la struttura dell'azione.

Le azioni esplorate, non mirano alla rappresentazione o alla spettacolarità. Tendono all'articolazione e alla messa in opera di elementi semplici che costituiscano la base dell'esperienza creatrice.

Elementi che l'uomo in ogni epoca e nelle diverse culture ha mantenuto e tramandato attraverso azioni psico-fisiche drammatiche che consideravano il corpo come tessuto di sapienza, là dove la conoscenza intuitiva e percettiva aveva valore di scienza dell'esperienza.

Tutto ciò si costituisce come il patrimonio del Teatro dell'Uomo dove gli schemi motori, i sistemi spaziali e l'esperienza percettiva sono all'origine del modo d'essere dell'arte in quanto fenomeno dinamico.

Domenico Pievani

VINCITORE DEL PREMIO OPERA PRIMA DI NARNI



BUSTRIC

Bustric cinque stelle

di e con: Sergio Bini
musiche: Roberto Secchi
direttore di scena: Mauro Marini
organizzazione: Dada Umpa - Bologna

Un mondo di personaggi si rappresentano, uno fra questi osserva. La sua attività e il suo lavoro significano semplicemente essere presente e sarà questo che ci guiderà involontariamente attraverso una rappresentazione grottesca, comica, quasi un cartone animato. Uno spettacolo di varietà, piccoli drammi, facezie, cose semplicemente buffe. Girotondo di soprese. Una storia circolare. Un giorno importante oggi, perché oggi è l'ultimo giorno che abbiamo, per oggi.

Tracciare un ritratto o una biografia di Sergio Bini, in arte Prof. Bustric, significa comporre dei frammenti.

Frammenti tenuti insieme e resi organici dalla più pervicace, disordinata, profonda, meditata, affettuosa e integrale ricerca sul rapporto umano come comico e sul comico come rapporto umano.

C'è gente che si aliena dalla propria biografia, altri che se ne appropriano, altri infine che si limitano a viverla e di questa identificazione fanno la loro opera, grande e piccola che sia.

Bustric appartiene a quest'ultima specie.

Bustric lavora mentre vive e vive mentre lavora.

Quando fa la gag dell'uomo più forte del mondo, lui che si definisce "un pò più piccolo della media" non è il miraggio della rivolta, nè rimpianto nè autoironia. E' una cosa vera: che fa ridere.

Nella vita parla quasi come in scena, eppure ha impiegato due anni per trovare la sua voce di attore.

Per due anni ha taciuto, ma non era né il silenzio del mimo né la solitudine stizzosa di Eduardo: era la sua biografia di quel momento.

Ora che parla, e talvolta straparla, esprime anche con le parole situazioni vere. Ma non bisogna farsi ingannare: Bustric non è nè istintivo, nè, tantomeno, semplice.

Il suo senso del tempo e del pubblico è il risultato, sì del talento, ma soprattutto di un lavoro attento e prolungato.

La "drammaturgia" delle situazioni che presenta sembra elementare, ma ha un rigore interno da "montaggio delle attrazioni".

Le magie che esegue sembrano ricordare a volte il bric à brac un po' cialtrone dei circhi, ma c'è sempre meraviglia, cioè magia autentica in esse.

E' Coupeau a rammentarci la profonda differenza tra spontaneità e sincerità. La spontaneità è istintiva ed è un punto di arrivo, per l'attore.

Se Bustric è semplice e sincero, e lo è, lo è però in questo senso. Lo incontrate per strada e vi sembra che sia identico a quando lo avete visto in scena; ma non lasciatevi ingannare: sta lavorando, anche in quel momento.

Franco Ruffini

SANJUKTA PANIGRAHI

Odissi: Danza classica dell'India Orissa

Sanjukta Panigrahi è una delle più importanti esponenti della danza Odissi. Sanjukta ha recuperato la danza Odissi dall'oscurità e le ha fatto guadagnare un posto d'onore nell'ambito della Danza Classica Indiana.

Senza farle perdere genuinità è riuscita a non volgarizzarla.

Sanjukta Panigrahi è l'incarnazione di un'arte di cui si è nutrita sin da bambina: Inizia infatti la sua carriera all'età di cinque anni, sotto la guida del guru Kelu Charan Mohapatra, segue per un periodo di sei anni l'insegnamento rigoroso di Smt. Rukmini Devi.

Oltre i riconoscimenti personali, è stata anche apprezzata come coreografa e molti dei suoi spettacoli, alcuni in puro stile odissi, hanno riscosso notevole successo. Oltre i numerosi premi conferitigli dalle più prestigiose istituzioni culturali Sanjukta è stata premiata con il Palmashree dal presidente dell'India per la sua dedizione e il suo contributo allo sviluppo e al continuo arricchimento della danza Odissi.

La sua danza è la quintessenza di innumerevoli bellezze scultoree, di movimenti lirici ed agili che ne esaltano la velocità plastica e il valore.

La sua interpretazione passa da momenti tragici e passionali fino a raggiungere stati d'animo delicati e giocosi variando di volta in volta il rapporto con lo spettatore. Sanjukta non si limita a danzare ma crea interpretazioni visive in cui la danza, la parola e il canto fluendo danno forma allo spazio. Tecnicamente il suo lavoro è la personificazione della perfezione: Sanjukta è un genio che trasforma la sua danza in un linguaggio universale che non si ripete mai. La danza, senza perdere il suo valore intrinseco, si muove con l'artista verso nuovi orizzonti, sperimentando nuove composizioni, rinnovando i richiami emozionali e visuali.

ODISSI: Danza classica dell'India ORISSA

La danza Odissi era essenzialmente una sorta di danza rituale, devozionale. Prese forma nelle sale sante dedicate alla danza dei templi di ORISSA in cui si esibivano le danzatrici MAHARIS. Le sculture dei templi di KONARK e BHUBA-NESWAR ne provano l'esistenza dal II° secolo a.C.

Nel XVI° secolo giovani danzatrici, conosciute come GOTIPUAS, portarono la danza ODISSI alle masse, esibendosi fuori dai templi. Divenne così molto popolare ma purtroppo la tradizione delle MAHARIS andò lentamente perduta. Sanjukta la riprese, facendone rivivere lo stile e l'antico fascino.



TEATRO FRANCESCO DI BARTOLO di Buti

Medea

Opera in Maggio di Pietro Frediani

regia: Paolo Billi e Dario Marconcini

costumi: Giovanna Daddi

luci: Lucia Manes Gravina

Compagnia del Maggio P. Frediani di Buti

personaggi *interpreti*

Creonte Lidio Scarpellini

Glauc Anna Baroni

Medea Annetta Baroni

Giasone Enrico Baschieri

Licisca Beppina Baroni

Eumelo Mario Filippi

due bambini

il corriere Dolando Bernardini

il passagallo Mario Filippi

organizzazione: Paolo Bernardini, Andrea Bacci, Marzia Leporini

produzione: Teatro Francesco di Bartolo, Comune di Buti, Provincia di Pisa

Argomento del Maggio

Medea giunge a Corinto nel giorno delle nozze di Giasone con Glauc, figlia di Creonte, Re di Corinto.

Giasone si era impossessato, a Colco, del Vello d'oro con l'aiuto di Medea, che nella fuga aveva ucciso il suo fratello Absirto. Di fronte a questo delitto, Giasone aveva abbandonato Medea, portando con sé i due figli, e, dopo un lungo viaggio, si era stabilito a Corinto.

Medea, sotto mentite spoglie, viene accolta a Corinto con gli onori dovuti a una Regina straniera; ben presto, però, è riconosciuta. Sul punto d'essere cacciata da Creonte, Medea implora di poter vedere i figli e l'ottiene; invia, quindi, a Glauc per mezzo della sua nutrice, come regalo per le nozze, un cinto d'oro. Glauc appena l'indossa, muore. Medea, allora, ammazza i propri figli e, mostrandoli, s'uccide davanti a Giasone e a Creonte.

Il Maggio MEDEA di Pietro Frediani (Buti, 1775-1857) non ha memoria di antiche rappresentazioni, né è mai entrato nel repertorio della Compagnia; se confrontato con altri maggi, risalta un'anomalia: è composto da 110 quartine, quando mediamente un maggio ne consta di circa il doppio (la durata, quindi è, estremamente inferiore a quella usuale che oscilla tra le due-tre ore).

L'unico allestimento di MEDEA è stato realizzato nel 1973 dal regista P. Benvenuti, che ne curò, anche, una versione cinematografica.

Una parte di questo Maggio è stata citata nello spettacolo "Medea", da Euripide, Buti - Villa Medicea, (1986) con E. Albahaca, regia di P. Billi e D. Marconcini.

Il Maggio MEDEA è articolato in un prologo, cantato dal corriere e accompagnato dal Passagallo (il suonatore di clarino), in due atti, un intermezzo e nella licenza finale.

Il prologo rivela l'argomento, ma soprattutto presenta la protagonista.

della barbara Medea
canterem gli infausti amori,
le sciagure e i lunghi errori
ch'ella fé, crudele e rea;

E' una Medea che non appartiene al Mito, ma alla Leggenda della madre scellerata, dove prendono sopravvento grandi passioni. L'autore P. Frediani, poeta e pastore che scrisse, oltre a numerosi maggi, strofe d'ogni genere, attinge alla tradizione letteraria colta del Settecento per questa sua particolare rielaborazione; infatti questa Medea giunge a Corinto nel giorno delle nozze tra Giasone e Glauc e, nell'epilogo, s'uccide, mostrando i figli ammazzati.

Oggi, la messa in scena di un'opera cantata in maggio da parte di due registi provenienti dal teatro di ricerca, con una Compagnia come quella di Buti, che annualmente allestisce da sola almeno un maggio, può sembrare una operazione "curiosa" di riscoperta d'una forma di teatro popolare. Le ragioni di questa proposta stanno nel lavoro avviato da circa quattro anni a Buti con cantanti, attori dilettanti e poeti del luogo.

Il Maggio butese ha delle caratteristiche precipue che lo distinguono dagli altri; è, infatti, l'unico che è entrato nell'edificio teatrale, assumendone vizi e virtù, ignoti alla rappresentazione in luogo aperto, a pianta circolare. Da ricordare che proprio il Frediani salutò l'inaugurazione del teatro di Buti nel 1843, con una invettiva:

Ma ditemi; cos'è quel Vaticano

che s'erge al terminar di via la Rosa?

- Un teatro. - Un teatro! Ah Buti insano!

Ov'è la prisca austerità gloriosa?

Con il contributo del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, del Comune di Buti, della Provincia di Pisa, sono stati prodotti, per la regia di Billi e Marconcini, spettacoli diversi, sperimentando contaminazioni drammaturgiche tra canto in maggio e in ottava rima con il recitato; facendo interagire attori professionisti con i cantanti e gli attori dilettanti; allestendo in particolari e determinati luoghi gli spettacoli.

MEDEA è il primo Maggio della tradizione che i registi mettono in scena.

Il Maggio

Il Maggio drammatico è un tipo di rappresentazione popolare radicato e diffuso dall'area pisana a quella lucchese a quella versiliese-garfagnanina sino alla montagna pistoiese (ove assumeva più spesso il nome di giostra) e ad aree dell'Appennino emiliano ove il Maggio sarà probabilmente giunto dal versante toscano. Nell'ambito del teatro popolare, il Maggio è una delle forme stilisticamente più elevate e impegnative sotto il profilo organizzativo ed esecutivo.

In questa rappresentazione si fondono infatti con elementi del più profondo patrimonio folcloristico aspetti della tradizione letteraria colta, tanto per la scelta dei soggetti, che da essi sono spesso desunti, che per le opzioni linguistiche, orientate verso il linguaggio aulico dei nostri classici nazionali, lontane dal discorso quotidiano e congrue alle vicende erotiche o tragiche in scena. L'effetto di estraniamento generato dall'impiego di registri stilistici elevati è accentuato dal fatto che le stanze del Maggio - tradizionalmente quartine di ottonari - sono non reiterate ma cantate su di un motivo di base presumibilmente assai antico, diverso a seconda dell'area e variabile entro certi limiti da località a località di una stessa area; in momenti significativi del dramma possono inserirsi ariette, ottave e romanze di notevole impegno esecutivo ma di impianto musicale solitamente più moderno (sette-ottocentesco) rispetto all'aria del Maggio. L'allestimento di un Maggio richiede poi la formazione di una vera e propria compagnia, che provi ripetutamente, di solito durante l'inverno, sino a raggiungere certi livelli di esecuzione; la predisposizione di costumi fatti artigianalmente o presi in affitto presso sartorie teatrali; la messa a punto di un apparato scenico che a seconda delle zone può essere più o meno elaborato. Per quanto riguarda la questione dell'antichità del Maggio drammatico, è stato ipotizzato che esso "risalga al quattordicesimo e quindicesimo secolo", come "forma gemella" della Sacra Rappresentazione (D'Ancona). Dato però che non si ha notizia di Maggi drammatici anteriormente al XVIII° secolo, si può pensare che "assorbendo e conservando elementi di diverse epoche, dall'antichità più remota al Medio Evo, al Rinascimento, ai tempi moderni" (Toschi), sia sfociato in epoca postrinascimentale nella compiuta formazione del Maggio drammatico così come oggi lo intendiamo.

Fabrizio Franceschini



MATHILDE MONNIER

Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt

coreografia: Mathilde Monnier

con: Isabelle Calieu, Laurence Levasseur, Claude Barichasse, Herman Diephuis, Daniel Kenigsberg, Joël Luecht, Loïc Touzé

luci: Eric Wurtz

scenografia: Annie Tolleter

suono: Christophe Séchet

costumi: Corinne Baudelot

trucco: Natalie Kovalski, Nathalie Chignardet

immagini: Valérie Urréa, Jean-Noël Burnod

direttore di scena: Thierry Cabrera

tecnico: Jacques Hoepffner

musiche: Purcell, B. Marini, M. Nyman, B. Smith, Ch. Séchet

direttore di produzione: Jean-Marc Urréa (Picador art production)

coproduzione: Théâtre Contemporain de la Danse De Hexe, Picador art production

con la collaborazione: G.E.S. Vierzon con l'aiuto tecnico della Société Cabasse De Hexe e sovvenzionato dal Ministère de la Culture et de la Communication.

Je ne vois pas ...

"Le champ a des yeux, la forêt des oreilles", cita un'antica iscrizione in calce a una xilografia.

Non c'è niente da vedere, da scoprire, da svelare, in una foresta: piuttosto da ascoltare, ma ascoltare con gli occhi.

Un ballerino attraversa la scena, si ferma e comincia a declamare, muto.

(L'attesa della parola diventa la nervosa promessa di un senso. Aspettando i significati, i sentimenti sono liberi di prendersi tutto il tempo).

La voce dell'attore si sovrappone e, finalmente, si può capire. Si può vedere. Chiaramente.

Ma la tensione è finita, ed anche la libertà: la parola non aggiunge niente.

La parola spiega solo se stessa. Già la si conosce, la si sa. Il circuito verbale apre un nuovo spazio. Toglie e scioglie la possibile parentesi.

Vedere, con gli occhi, la parola vale la risoluzione del gesto e la dissoluzione della scena. Si esce, per un attimo, dalla foresta ...

Je ne veux pas voir ...

... La femme cachée ...

"La foresta è centro di intimità ... Ogni luogo sacro comincia con il "bosco sacro": è l'archetipo dell'intimità femminile che diventa mondo", scrive un autorevole antropologo.

La foresta è donna. La riassume, la contiene: più esattamente la nasconde.

Tutti cercano la donna, mentre scoprono e animano la foresta: sembrano tutte donne.

"Avviene una fuga deliberata dell'oggetto", evocato insistentemente, per meglio tradirlo. Per lasciarlo nascosto.

(Il richiamo, la ricerca, ci diventa familiare: invitati al gioco del "sens caché", non sappiamo se conviene mantenere il segreto o desiderare di scoprire il trucco).

"Allora, come in molte leggende e nei racconti delle fate, uno sguardo appare dal fondo": l'immagine enorme e maestosa della Donna si fa avanti.

La foresta rischia di scomparire. Di essere posseduta e addomesticata in tanti piccoli vasi da giardino.

La femme c'est cassée?

... Dans la forêt

"Mentre stavo di guardia sul colle, volsi gli occhi verso Birnam, ed ecco mi parve che la foresta cominciò a muoversi", racconta il messaggero a Macbeth;

E sono ancora gli attori che la muovono, la portano viva sopra di sé.

Non più mimetizzati con le sue fronde, ma interpreti della sua forma e del suo movimento.

I ballerini diventano, volta a volta, animali, fiori, cespugli. La danza corre nel senso opposto del teatro: le figure nascono sulla perdita della persona. E la foresta è il luogo dove ci si perde.

(Una volta che ci si è per davvero smarriti, ci abbandona l'ansia e si guadagna un piacevole senso di appartenenza).

La foresta è l'apparizione successiva di microscopiche cosmogonie, è la coreografia di fiabe veloci e leggere. In ognuna di esse un ostacolo sconosciuto,

una situazione misteriosa, si può risolvere in gioco. A patto di non sapere o di non rivelarne il segreto. A patto che si resti nascosti dentro di esso. Complici ... avec la forêt.

Bruna Filippi

"... Ce que j'ignore lorsqu'on me demande comment naît un film, c'est la façon dont se déroulent la naissance elle-même, l'accouchement, le big-bang, les trois premières minutes.

Et si les images de ces trois premières minutes ont une intériorité. En d'autres termes, si le film naît en réponse à une exigence intime de son auteur ou bien si la question que ces images posent est destinée à n'être rien d'autre, à ne valoir rien de plus - ontologiquement - que ce qu'elle est.

Prenons un exemple:

je me réveille un matin avec des images en tête.

Je ne sais ni d'où elle viennent, ni comment, ni pourquoi.

Elles reviennent au cours des jours et des mois qui suivent et je n'y peux rien, je ne fais rien pour les écarter.

Je me contente de les regarder et je prends mentalement des notes que je consigne par la suite sur un calepin".

Michelangelo Antonioni



PARCO BUTTERFLY

Inno al Rapace

personaggi *interpreti:*

<i>E</i>	Julia Anzilotti
<i>Tre</i>	Roberta Gelpi
<i>Punto</i>	Virgilio Sieni

coreografia: Virgilio Sieni

musiche originali: Giancarlo Cardini

colonna sonora: Parco Butterfly

movimenti neumatici: Roberta Gelpi

scenografia: Parco Butterfly

collaborazione alla scenografia: Tiziana Draghi

testo: Julia Anzilotti

costumi: Loretta Mugnai

foto: Derno Ricci

fonica: Lorenzo Sieni

luci: Tiziana Draghi

coordinamento tecnico: Paolo Rodighiero

produzione: Parco Butterfly, in collaborazione con il Comune di Sesto Fiorentino

- 1 Dei tre elementi astratti dello spettacolo
- 2 Il primo incontro
- 3 Kamikaze
- 4 Progetti per la casa dello Sciamano
- 5 Corde nel cassetto
- 6 Il cristallo mancante
- 7 Da-la-ra-ce-i-ma-i-pa

L'incontro rituale fra tre personaggi.

L'incontro è l'inno al rapace.

L'inno è il Canto Sillabico.

Il canto è la partitura coreografica: come una partita musicale sulle cui pagine sono stati segnati i simboli per la trascrizione del movimento.

Punto segue una linea coreografica ispirata al lavoro di J. Beuys "is it about a bicycle?" dal quale sono state dedotte cinque nuove tavole simboliche per la costruzione del movimento.

Tre segue una linea coreografica che nasce dallo studio dei neumi, utilizzati nelle antiche partiture del Canto Gregoriano.

E determina la dimensione spaziale e temporale attraverso una tripartizione dello spazio, dietro-centro-davanti.

Le tre linee formano la partitura simbolica per l'incontro rituale fra i tre personaggi.

Il rapace incombe sul luogo del rito.

Lo sguardo viene rivolto alla profondità blu.

Il movimento viene tracciato come ideogrammi.

Il fondamento dello spettacolo è la somiglianza fra le cose differenti.

La somiglianza fra le cose differenti riguarda una qualità comune ad entrambe.

La partitura simbolica è questa qualità, e quindi uno stimolo a ricordare ciò che essa rappresenta.

"... da tempo per Parco Butterfly ricerca significa intenzionalità e progetto. Accostamento di teatro e di danza. Studio accanito e soprattutto coerenza tra teoria e prassi. Senza quel concedersi alla scena che fino ad oggi il gruppo ha per così dire dirottato verso gli elementi esterni del proprio lavoro: le scene, i costumi (sempre belli e sempre di Loretta Mugnai), i colori così straordinariamente caldi.

Nell'INNO AL RAPACE questo senso "caldo" scaturisce direttamente dalle parti più riuscite dell'azione. Anzi, della coreografia. Con questo spettacolo infatti il gruppo scioglie definitivamente i suoi legami con la coerenza del teatro-danza per puntare all'imponderabile della danza. Danza però sempre come percorso cognitivo. Messa in scena come rito.

INNO AL RAPACE parte dall'idea di accostare antico e moderno. Lo spazio

scenico ... è nitido e disarmante nella sua precisione come un quadro metafisico agito. Sullo sfondo vediamo una tela blu, poi sporcata, e in genere nelle parti più intense dello spettacolo, da spruzzi di pittura e strisce di luce. Il rito si compie sopra un tappeto giallo ocra delimitato da una striscia orizzontale davanti che riproduce un mosaico antico ...

In questo contenitore costantemente minacciato da misteriose stalattiti di legno: pali lunghi legati a una fune che si conficcano a terra con fragore, si muovono le tre presenze. Ognuna portatrice di una segreta, imperscrutabile, verità.

... INNO AL RAPACE è costruito come una somma di momenti. Forse perché questa coreografia ricchissima di movimento e di nessi tra i movimenti è una delle poche a riflettere sulla prassi dell'artista: una prassi di momenti, appunto. In questo senso il "rapace" del titolo è un "raptus" carico di memoria: l'azione invasata e sovrappensiero della donna in rosso.

Ma anche quella implacabile durezza dei pali che precipitano dall'alto nella magnifica catarsi del finale.

Marinella Guatterini l'Unità



COMPAGNIA TEATRALE SOLARI-VANZI

A sangue freddo

liberamente ispirato a "In cold blood" di T. Capote

regia: Marco Solari e Alessandra Vanzi

scene: Marco Solari

collaborazione alle scene: Thorsten Kirchhoff

ricerche ed elaborazioni musicali: Gino Castaldo

registrazioni: Studio O.A.S.I. - Roma

fonico: Massimo Terracini

luci: Stefano Pirandello

organizzazione e ufficio stampa: Paola Bucciano

con: Alessandra Vanzi, Marco Solari, Thorsten Kirchhoff, Ermanno Ghisio-Erba.

produzione: Compagnia Teatrale Solari-Vanzi, in collaborazione con il C.T.S.T. - Roma

Nel 1965 esce "A sangue freddo" romanzo-inchiesta di Truman Capote, ricostruzione di un fatto di cronaca criminale avvenuto nel Kansas sei anni prima.

Nel prendere spunto dal libro, abbiamo voluto mantenere nello spettacolo alcuni elementi presenti in esso: i due personaggi maschili autori della strage, una certa secchezza e crudezza della narrazione, un taglio cinematografico delle scene.

L'incredibile violenza dei protagonisti, il loro gusto per l'azione gratuita, la violenza speculare del rituale della pena di morte che perpetua mimeticamente ogni violenza, ci hanno portato alla costruzione di un incontro e confronto con un altro tipo di violenza: quello di una donna che reagisce alla volgarità e alle offese alla propria dignità con l'uccisione dell'uomo che la provoca. Personaggio femminile ricavato direttamente da alcuni casi giudiziari dei nostri giorni. Abbiamo poi voluto raccogliere l'intero tempo narrativo all'interno di una cornice atemporale, una sorta di limbo dove i tre si ritrovano dopo essere stati giustiziati, e dove rievocano i loro trascorsi oramai in una condizione ironicamente più libera rispetto alle loro precedenti esistenze.

Con questo lavoro abbiamo deciso di misurarci con una narrazione, così come in altri spettacoli abbiamo preso in esame altri procedimenti o elementi linguistici. Qui i tempi dello svolgimento delle azioni e delle scene sono stati montati con un criterio in un certo senso cinematografico, consentendoci flash backs e salti ellittici. Oltre che dall'organizzazione interna del testo di Capote, l'ambientazione e il periodo nel quale è avvenuto il massacro ci hanno suggerito questa scelta.

Il nostro interesse per situazioni di vita reale o per condizioni mentali e di esistenza particolari ha trovato in Capote un ottimo punto di partenza proprio in quanto "In a cold blood" si riferiva a sua volta a fatti contemporanei.

Inoltre l'attenzione e la passione per un uso non casuale della musica, ma sempre più connesso drammaturgicamente allo spettacolo nel suo insieme hanno determinato un personaggio, investigatore-inquisitore e carceriere, interpretato da un percussionista recitante che oltre agli strumenti veri e propri usa la scena stessa come elemento sonoro.

La colonna sonora propriamente detta è a sua volta l'elaborazione di suoni rumori, dialoghi ricavati da films degli anni Cinquanta-Sessanta, con l'inserimento di musiche e canzoni di epoche diverse.

La scena nel suo essere al tempo stesso dura e leggera, cromaticamente neutra e coloratissima per mezzo delle luci, rigida e sottile, collabora alla tessitura delle azioni nel rendersi manipolabile e trasformabile a vista dagli attori.

Il testo si ispira oltre che a "A sangue freddo", anche ad altri testi di Capote per quanto riguarda i personaggi maschili, e per quello femminile direttamente alle cronache di alcuni casi giudiziari di oggi.

ALBE

Ruh- Romagna più Africa uguale

commedia nera

Iba

Abib

Khadim

Vincenzo Balsamo

Fattorini

il Prologo

la Madre, custode del pozzo

Iba Babou

Abibou Ndiaye

Khadim Thiam

Luigi Dadina

Marco Martinelli Gabrieli

Giuseppe Tolo

Ermanna Montanari

Ravenna felice

anno ... più in là.

Stessa spiaggia stesso mare.

composizione scenica: Albe

scenografia: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari

organizzazione: Marcella Nonni, Cristina Ventrucci

scritture e regia: Marco Martinelli Gabrieli

grazie: a Giulio Guberti per la sua poesia di terra, a Cesare Giorgio per una geniale idea scenotecnica a Raul Gardini per averci prestato quel suo nome, così "grido del lupo"!

Le Albe hanno fatto una scoperta decisiva. Hanno scoperto che la Romagna è Africa. La Romagna è un pezzo d'Africa, andato alla deriva, nella notte dei tempi, una zattera nera che ha veleggiato fin quassù e si è venuta ad incastrare tra le nebbie europee.

Questa è scienza, non fantascienza, è qualità costante nel tempo: è un dato geologicamente dimostrabile: il sottosuolo, lo strato profondo che regge le città Romagnole, è africano. Questa scoperta ha precedenti significati nel percorso delle Albe.

Li elenchiamo. "Rumore di acque" (1985): Gala Gay, in una Ravenna del 2061, grigia e inquinata a morte, popolata da simulacri di uomini e animali desidera possedere un elefante africano, e il desiderio impossibile lo porterà alla morte. "Confine" (1986): Raffé, clown-schiavo- tutto fare, del circo Watutsi, vaga per la pianura padana, simbolo di negritudine portavoce del sud, del pianeta strangolato e affamato.

"I brandelli della Cina che abbiamo in testa" (1987): l'opera si chiude con un appello a Ravenna ad essere "saggia e marocchina", a ritrovare le proprie radici profonde, e "scuri".

L'uso del dialetto romagnolo, in tutti tre i lavori, è costante espressiva, grido alla terra ferita e senza nostalgia. Questo percorso ci ha portato al nuovo lavoro delle ALBE.

RUH - RAVENNA PIU' AFRICA UGUALE.

Il nord sta cambiando colore, il processo è inarrestabile. Dopo cinque secoli di rapine a mano armata da parte dell'uomo bianco, ha inizio l'inversione di rotta. Dobbiamo pagare i nostri debiti, altroché il "colonialismo rosa" della mia, tua, nostra Africa! I neri stanno arrivando a frotte, vengono a scoprire la "loro Europa"!

Sono tanti, fanno i figli che noi abbiamo smesso di fare, nel 2000 saremo un miliardo.

RUH vede in scena albe afro-romagnole, Ermanna e Iba, Luigi e Abib, Giuseppe e Khadim: RUH ascolta fonemi olof (dialetto senegalese) e sonorità romagnole, testi italiani e testi francesi (lingua storicamente padrona in Senegal): RUH ci ricorda che il nero, (colore di lutto in occidentale) è all'origine simbolo di fecondità, il colore della terra fertile e delle nubi gonfie di pioggia. RUH è ancora una volta teatro POLITTTTTTICO/teatro di carne.



PICCOLO PARALLELO PORTO ATLANTIDE

Martèn - L'uomo delle onde

con: Marco Zappalaglio, Enzo G. Cecchi, Luca Boschi
testo e regia: Enzo G. Cecchi
tecnico luci: Iris Faigle
foto: Marco Caselli
organizzazione: P.P.P.A.
collaborazione: T.N.E. Moline

due atti senza intervallo

Martèn è il soprannome del capostipite di una famiglia di contadini. L'uomo delle onde è la traduzione di un termine giapponese (rônin, uomo trascinato dalle onde) che indica il samurai senza padrone. Dopo alcuni anni di separazione tre fratelli si ritrovano per una notte nella casa natale dove il più anziano che li ha convocati continua ostinatamente ad abitare. E' la notte che precede il matrimonio del più giovane, Andrea di 20 anni che vuole ritornare al paese e viverci con la futura moglie. Alessandro detto Ciandri ha invece trenta anni. Era uscito di casa dopo la morte della madre e di lui non si era saputo più nulla. Francesco il più anziano detto Cesco, ha 36 anni, sente il ruolo di "pater familiae", ha comperato la vecchia casa dove erano nati ed è contadino. Aspetta i fratelli e vuole festeggiare. Questi fratelli, ultimi dei Martèn, sono tre rônin, tre persone isolate indurite dalla vita e corazzate di orgoglio che né gli affetti né gli scontri riescono a scalfire. Incapace di vedere e di capire l'ultimo Martèn aspetterà l'alba ricucendo inutilmente il proprio abito da sposo.

Trovo nella Tragedia qualcosa che mi è estraneo, una distanza: le gesta dei potenti.

Il dolore no, il dolore che la pervade lo conosco. Appartiene di più a quell'umanità che chiede il suo riscatto. MARTEN è complice di questa richiesta.

Ci è sembrato di cogliere nell'idea dei tre fratelli la possibilità di analizzare il senso di appartenenza ad un mondo, quello contadino e l'impossibilità ormai di aderirvi.

Ma l'idea che ci ossessiona è sempre la stessa: le "visioni magiche", le simbologie devono "naturalmente" concorrere alla struttura del racconto, nascere e sciogliersi naturalmente, provocare sobbalzi e disorientamenti per meglio riflettere ciò che le parole oscurano.

Così anche la lingua dialettale che a tratti compare nello spettacolo si offre naturalmente per il suo respiro e la sua cadenza a coniugare la gioia e la solitudine. La rassegnazione e l'immoralità del dolore.

Marco Zappalaglio

Non amo scenografie troppo costose soprattutto se appiccicate come baffi posticci.

Triade fondamentale del nostro lavoro: l'attore, la drammaturgia e il materiale scenico.

Al pari dell'attore e della drammaturgia il materiale scenico prende forma e vita man mano che lo spettacolo si crea.

Dal fango, bilie di ferro, rifiuti di plastica di "Morfe Dance" ('84). Dalle portiere di auto, catene e sterpi di "La mia terra bruciata di sale" ('86); dai costumi tinti a mano, corde e assi di legno di "Jeannot" ('87) al granoturco di MARTEN. E acqua, sempre. E il corpo dell'attore crudemente esposto come territorio segnato dall'esperienza.

Oltre al movimento e alle immagini che abbiamo voluto sempre "magiche" e mai fini a sé stesse, MARTEN si differenzia dagli altri spettacoli nostri per l'uso eccessivo (per noi) della parola e per una costruzione del personaggio prima ancora dell'insieme. Qualcosa che assomiglia ad un "andare in trance" (che assomiglia specifico).

Non amo l'attore portatore di fredda tecnica. Amo la tecnica violata/violentata o per meglio dire filtrata dal cuore e dalle viscere. In MARTEN si parla di disagio e di scontri. E' uno spettacolo violento attenuato solo dalla dolcezza della disperazione.

Enzo G. Cecchi

ODIN TEATRET

Judith

con: Roberta Carreri
testo: Eugenio Barba e Roberta Carreri
regia: Eugenio Barba
scultura: I Wayan Sukarya
musica: a cura di Jan Ferslev
grafica: Hans Krull
coproduzione: Teatro Tascabile, Bergamo - Centro Teatrale San Geminiano, Modena - Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera - Centro Teatrale Europeo "Tino Buazzelli", Frascati - Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro.

Dedicato a Rénée Saurel, Natsu e alle donne del club Mei Lanfan

Judith, sorella e contemporanea di Antigone, lascia le mura dietro le quali gli uomini si credono sicuri e si inoltra nella notte. Attraversa la storia e ci raggiunge, ha in mano una testa di uomo mozzata. Il suo volto ci guarda dai quadri di Botticelli e Regnault, Raffaello e Rubens, Cranach e Klimt: sensuale e ingenuo, estatico e pensieroso, volitivo e sorpreso. Intorno risuonano le melodie degli oratori di Scarlatti e Vivaldi, delle opere che da Cimarosa a Honegger, dalla Russia alla Spagna esaltano il suo gesto.

Ma qual'è il segreto del suo gesto che, di generazione in generazione, di secolo in secolo, ha pungolato l'immaginazione degli artisti?

E' il patriottismo che permetteva all'anonimo bardo anglosassone del X secolo di glorificare la giovane Aethelflaed nella sua lotta contro i vichinghi danesi?

E' la fede che spinge all'azione, presa ad esempio nel XVI° secolo dal croato Marko Marulic per istigare contro i Turchi che opprimono il suo paese?

E' l'eroticismo nel dramma senza conciliazione e senza speranza di Friedrich Hebbel che la immagina sposata e pur vergine per volontà divina, sentire i suoi sensi risvegliarsi davanti a Oloferne, cedergli e quindi ucciderlo per vendicare la propria femminilità oltraggiata?

Oppure Judith è una ragazza ventenne, bella, ricca, vanitosa, corteggiatissima. Di lei si dice che Dio le ha garantito un nobile destino. Ma lei si schernisce fino al giorno in cui la sua città decide di arrendersi all'esercito assiro.

La ventenne insulta gli uomini per la loro codardia e parte per il campo di Oloferne. Qui recita la propria parte davanti a un uomo che indossa gli abiti del generale nemico, ma che in realtà è il pederasta Egon. Umiliata vuole vendicarsi di Dio che l'ha tradita e si getta nelle braccia di Oloferne. E rispettando la profezia lo uccide.

Non è stato, però, lo spirito patriottico a dettarle questo gesto, bensì l'amore: ammazza perchè il momento della passione perfettamente condiviso non si degradi con il tempo. Questo proclama ai suoi concittadini esprimendo il desiderio di morire per unirsi a Oloferne. Ma un arcangelo inviato da Dio mette le cose in chiaro: è stata la collera divina a uccidere Oloferne, la giovane donna e il suo amore sono serviti solo come strumenti. Judith dovrà continuare a vivere e a conformarsi al personaggio che Dio ha fatto di lei.

Così per Giraudoux, uno degli ultimi autori a trattare questo tema, Dio o il meccanismo della storia schiaccia la giovane donna che ha agito e la condanna ad assumere permanentemente una maschera totalmente estranea al suo volto.

Teatro Eurasiano

L'influenza del teatro occidentale in Oriente è un dato di fatto. E' sicura l'importanza che il teatro orientale ha avuto per le pratiche teatrali occidentali. Ma è innegabile un certo imbarazzo: che questi scambi partecipino al supermarket delle culture.

ALBA

Il Kathakali e il No, l'onnagata e il Barong, Rukmini Devi e Mei Lanfan erano accanto a Stanislavskij, Mejerchol'd, Ejzenstein, Grotowski o Decroux da quando ho cominciato a fare teatro. Non era soltanto la memoria delle loro creazioni teatrali che mi affascinava, ma soprattutto la dettagliata artificialità nella creazione dell'attore in vita. (...). Confrontavo il nostro teatro al loro. Oggi il termine stesso di "confronto" mi pare inadeguato, perchè separa le due facce



d'una stessa realtà. Posso dire che "mi confronto" con le tradizioni indiane o balinesi, cinesi o giapponesi se paragono le epidermidi di teatri, le diverse convenzioni, le molte maniere degli spettacoli. Ma se considero ciò che sta dietro quelle luminose e seducenti epidermidi e scorgo gli organi che le tengono in vita, allora i poli del confronto si fondono in un unico profilo: un teatro eurasiatico.

ANTITRADIZIONE

Si può pensare al teatro in termini di tradizioni etniche, nazionali, di gruppo o addirittura individuali. Ma se si cerca con questo di comprendere la propria identità, è essenziale anche l'atteggiamento contrario e complementare: pensare al proprio teatro in una dimensione transculturale, nel flusso di una "tradizione delle tradizioni". (...) Nell'incontro Oriente-Occidente la seduzione, l'imitazione, gli scambi sono reciproci. Noi abbiamo spesso invidiato agli orientali un sapere teatrale che trasmette dall'una all'altra generazione l'opera d'arte vivente dell'attore; loro hanno invidiato al nostro teatro la capacità di affrontare temi sempre nuovi, al passo con i tempi, variando i testi della tradizione con interpretazioni personali che hanno spesso l'energia della conquista formale ed ideologica (...). Da una parte un teatro che vive nel logos. Dall'altra un teatro che è soprattutto bios.

Qui, il termine "radici" diventa paradossale: non indica un legame che ci abbarbica in un luogo, ma un ethos che permette di spostarsi. O meglio: rappresenta la forza che ci fa mutare orizzonti proprio perché ci radica a un centro.

Questa forza si manifesta se sono presenti almeno due condizioni: il bisogno di definire a se stessi la propria tradizione, e la capacità di inserire questa tradizione individuale o collettiva in un contesto che la accomuni alle tradizioni diverse.

VILLAGGIO

L'ISTA (International School of Theatre Anthropology) mi ha permesso di radunare maestri di teatro orientali ed occidentali, di confrontare i più lontani metodi di lavoro e di calarmi in un terreno tecnico che è il substrato comune a noi tutti, sia che facciamo teatro in Occidente o in Oriente, sia che ci riconosciamo nel così detto "teatro di ricerca" o in quello così detto "tradizionale", nel mimo o nel balletto o nella danza moderna. Questo substrato comune è il terreno della pre-espressività. E' il livello dell'attore in cui egli impegna le proprie energie secondo un comportamento extra-quotidiano, modellando la sua "presenza" di fronte allo spettatore. A questo livello pre-espressivo i principi sono simili, anche se nutrono le enormi differenze espressive fra l'una e l'altra tradizione, l'uno e l'altro attore. (...) Questi principi simili spesso inducono un modo di pensare che, malgrado le differenti formulazioni, permette agli uomini di teatro delle più diverse tradizioni di dialogare.

Il lavoro di più di vent'anni con l'Odin Teatret mi ha condotto attraverso una serie di soluzioni pratiche, a non prendere troppo in considerazione la differenza fra ciò che viene chiamato "danza" e ciò che viene chiamato "teatro"; a non accettare il personaggio come unità di misura del teatro; a non far coincidere automaticamente il sesso dell'attore con quello del personaggio; a sfruttare la ricchezza sonora delle lingue, la loro forza emotiva capace di trasmettere informazioni al di là del valore semantico. (...) Per tutte queste ragioni, per questo complesso di circostanze, oggi mi riconosco nelle culture di un teatro eurasiatico. Appartengo, cioè, ad una piccola tradizione di gruppo le cui origini sono autodidatte, senza un profondo passato, ma che cresce in un villaggio professionale in cui gli attori Kabuki non sono sentiti più lontani dei testi shakespeariani, o la vivente presenza di un'attrice-danzatrice indiana non sembra meno "contemporanea" di un'avanguardia americana.

JUDITH

In questo "villaggio" accade sovente che gli attori (o un solo attore, una sola attrice), non soltanto analizzino un conflitto, si lascino guidare dall'obiettività del logos, raccontino una storia, ma danzino in essa e con essa secondo il divenire del bios. (...) Spezzando la linearità del racconto, mutando incessantemente i punti di vista, anatomizzando la realtà conosciuta, intrecciando obiettività e oggettività, esposizione dei fatti e reazione ad essi, usa la stessa libertà e gli stessi salti del pensiero in azione, guidato da una logica che lo spettatore non può immediatamente riconoscere. (...) E' questa fenomenologia del pensiero, questo obiettivo comportamento del bios che procede a salti, che ho cercato di rendere percettibile componendo gli spettacoli "Romancero di Edipo" con Toni

Cots, "Matrimonio con Dio" con Iben Nagel Rasmussen e Cesar Brie, e "Judith" con Roberta Carreri.

SPETTATORE

Il teatro eurasiatico è necessario, oggi fra XX e XXI secolo. Non penso alla necessità di storie orientali interpretate con la sensibilità d'un occidentale, nè penso a tecniche da riprodurre, nè all'invenzione di nuovi codici. In fondo, persino i complessi codici che sembrano dar senso a molte tradizioni orientali restano ignoti o poco conosciuti alla maggior parte degli spettatori, in India come in Cina, in Giappone come a Bali.

Penso ad alcuni spettatori capaci di seguire o d'accompagnare l'attore nella danza del pensiero in azione.

E' solo il *pubblico* occidentale che non è abituato a saltare dall'uno all'altro personaggio in compagnia dello stesso attore; che non è abituato ad entrare in relazione con qualcuno di cui non può decifrare facilmente il linguaggio; che non è abituato ad un'espressione fisica che non sia immediatamente mimetica o non si incanali nelle convenzioni della danza.

Al di là del pubblico ci sono, in Occidente come in Oriente, *spettatori* concreti. Pochi, ma per i quali il teatro può divenire una necessità.

Per loro il teatro è una relazione che non stabilisce un'unione, non crea una comunione, ma ritualizza l'estraneità reciproca e la lacerazione del corpo sociale nascosta sotto la pelle uniforme di miti e valori morti.

Eugenio Barba

(dal programma dello spettacolo)



TEATRI UNITI

"E ..."

su testi di Eduardo De Filippo
con: Toni Servillo

scena: Lino Fiorito
luci: Pasquale Mari
suono: Daghi Rondanini
aiuto regista: Angelo Curti
regia: Toni Servillo
oggetti di scena: Skené 6
fotografo di scena: Cesare Accetta
consulenza tecnica: Antonio Saccinto
produzione: Comune di Caserta

Si ringraziano la signora Isabella Quarantotti e Luca De Filippo per la gentile concessione dei testi

Aria ... Aria ...

Osservare la luce del giorno che trascolora, chiuso dentro, in una stanza, o chiuso fuori, nei confini di una loggia incatramata.

Sperimentare le stagioni con gli occhi fissi sulle pareti.

Avvertire l'umore della giornata dall'eccitazione della polvere. Usare i raggi di sole come canali di comunicazione, sfruttando le particelle di pulviscolo come informazioni.

Sostituire il bisogno d'aria aperta con una lunga collezione di arie chiuse. E non farsi mancare niente nella presunzione di trovarsi in accordo con il mondo.

Come se bastasse guardare per partecipare.

Sentir premere la luce, sentir mancare la luce e fare da filtro, con il proprio corpo, per mantenere l'equilibrio e continuare ad immaginare.

Inscenare la natura in una boccata d'aria che comincia inalando luce e termina emettendo immagini ...

Ma attenti a guardarle, queste immagini, astratte e attraenti come delle anidridi. Possono avvelenarvi col tradimento.

Non fidatevi, le ha prodotte un uomo.

Pasquale Mari

L'attore è il custode della parola. La parola che si può custodire. La parola che si deve custodire. La parola poetica. Eduardo. La parola di Eduardo. Delle poesie di Eduardo. Parola pura, rarefatta, rappresa, cristallizzata. Cristalli che contengono le essenze di un pensiero. Da osservare in trasparenza. Da far risaltare controluce.

L'attore è il custode della parola. Porre al centro la parola. Farne un fulcro per leve che non si spezzino nell'impossibile tentativo di sollevare il mondo.

Uno dei mondi possibili delle finzioni sceniche. Rappresentare con la parola.

Non resta che rappresentare la parola. Che si fa scena di sé stessa. Parola sufficiente e necessaria. Che trova tutto in sé stessa. Solo in se stessa.

Poeta. Colui che dice. Colui che fa.

Attore. Tempio della poesia.

Ritrovare Eduardo.

"E' ...". E' na parola.

Angelo Curti

GIARDINI PENSILI

Cave di pietra

un'opera armonica

soggetto, regia, interpretazione: Isabella Bordoni, Roberto Paci Dalò

libretto: Isabella Bordoni

musica: Roberto Paci Dalò

voci su nastro: Stefano Bordoni, Gyula Molnár, Akio Suzuki, Junko Wada

corno: Martin Mayes

viola: Roberto Galvani

tecnico: Marco Capelli

consulenze: Gyula Molnár, Edoardo Sanchi

organizzazione: Stefania Pieri

oggetti di scena: Giardini Pensili

una coproduzione: Giardini Pensili, Djerassi Foundation, Teatro Petrella

CAVE DI PIETRA un'opera armonica, si muove da un centro che è la casa e la natura.

Lontano da esotismi individua come fulcro per il proprio viaggio esattamente il luogo in cui si vive.

Il tessuto di relazioni è sonoro e vegetale e la narrazione è - come per tutti i precedenti lavori - scandita da quadri.

La musica dal vivo è composta partendo dai testi.

All'interno dello spettacolo il protagonista è di volta in volta la voce, il silenzio (il suono più grande), l'immagine di rarefazione, il libro e le parole (nell'esatto numero).

I due fratelli protagonisti dell'opera, attraverso il camminare intrecciano un dialogo verde e celato ed il cammino è graduale appoggiandosi su pietre e zolle appena smosse.

Alcuni fiumi vengono attraversati, torrenti.

L'acqua non si ferma mai

Il sogno prima della partenza

La lepre corre in bocca al cacciatore

I muri hanno mille occhi

La forma delle cose

Mia madre scorre sul fiume, l'acqua non si ferma mai

Alessandria

Su amico mio, sii veloce come una gazzella

sulle montagne rocciose

Nostalgia

A che serve la mia preghiera per voi?

L'albero di sughero non esiste perappare le bottiglie

Acqua che bagna forse lava

Non hai anche tu cercato ciò che già sapevi?

Sui campi di battaglia dove caddero molti eroi crescono roseti e rose canine

(...) C'è un elemento che è particolarmente forte e felice nel lavoro dei Giardini Pensili, e cioè che la scrittura non è soltanto linguistica, non si mostra. Quello che si vede non è semplicemente una manifestazione di tecniche visive o di tecniche teatrali, ma invece è soprattutto una intensità poetica quella che giunge. Il primo stadio della comunicazione, il primo stadio della scrittura teatrale è lo stadio poetico ed è questo che si appoggia ai segni di cui ha bisogno. In questo modo si ha un effetto di enorme intensità, di enorme intensità da un lato, di levità dall'altro in quanto l'intensità poetica dei Giardini Pensili non lavora sul clamoroso, sul fragoroso, sul rumoroso, ma semmai lavora sul silenzioso, sul tacito, sul frammento, sul minimo. (...) Il teatro dei Giardini Pensili non comunica per un senso, non comunica come discorso, che si fa discorso, che si fa pensiero, che si fa articolazione. Comunica invece per illuminazioni cioè per piccole suggestioni che giungono direttamente al di là completamente della loro spiegabilità anche in termini di linguaggio. E' un senso, un senso poetico, che arriva a sbalzi, che arriva come salti, che arriva come piccoli accendimenti appunto di verità.

(...) Un paesaggio che è tutta luce ed è niente materia. E' questo un altro elemento estremamente importante perchè porta un'idea del comunicare, del



fare e del dire teatro oggi, che è un'idea vincente perchè è un'idea che parte da un'acquisizione piena e consapevole di una scrittura, di un linguaggio, verso una dimensione di alta spiritualità che è un'altra spiritualità taciuta, non detta, non enunciata, altrimenti diventerebbe nella migliore delle ipotesi un contenuto, nella peggiore delle ipotesi una retorica o una ridondanza. E' invece la capacità di trovare una spiritualità nel linguaggio, in una sorta di vere e proprie intermitenze e quindi si tratta di un lavoro particolare proprio nel momento in cui c'è questa confusione - chiamiamola in questo modo - a livello del teatro, per cui a una pressione di tipo restaurativo forte si assiste ad un tipo di reazione di confusione del pensiero teatrale proprio visto che lavorare ed enunciare la scrittura scenica non è più sufficiente ed occorre invece pensare a che cosa con questa scrittura scenica si possa dire. (...) La forza che è presente nel lavoro dei Giardini Pensili è la stessa forza di un filo d'erba che cresce che è una potenza enorme, è una forza dirompente, è una forza naturale quindi è una presenza pura che non ha alcun tipo di significato metaforico e però è una presenza minima, essenziale, non ridondante, qualcosa che non dice nulla, che non esprime forza ma è ed ha tutta la forza possibile.

Allo stesso modo nel teatro dei Giardini Pensili non c'è una rappresentazione di significato, non c'è una narrazione di spiritualità, ma si ha un livello di spiritualità, si ha un livello di potenza nella semplice presenza dei gesti, delle azioni, delle visioni. Proprio anche il termine visioni, un termine che ci giunge a proposito perchè è proprio la capacità di trasformare ciò che si osserva, la veduta, il paesaggio appunto, in qualcosa di visionario dove la visionarietà non è il tramite della deformazione espressiva, anzi semmai è l'opposto cioè non è la trasformazione dell'oggetto a seconda dell'intensità del soggetto, ma la trasfigurazione del soggetto sotto la pressione forte di un oggetto esterno, ed è una visionarietà che è il senso di questa comunicazione subliminale che passa attraverso i segni di un linguaggio ma non si articola mai in un discorso, in un significato. (...) La parola ha al tempo stesso un suo senso ed una sua costruzione forti perchè una delle caratteristiche sicuramente più essenziali del lavoro dei Giardini Pensili è che questo senso quasi dell'effimero, di questa ariosità dello spettacolo, è invece sorretta da un senso progettuale e costruttivo rigorosissimo (...).

Lorenzo Mango

COMPAGNIA SARZI AMADÈ

Maurice, opera ultima

di Massimo Sarzi Amadè

liberamente tratto da "Il condannato a morte"
di Jean Genet

<i>Maurice</i>	Renza Sarzi Amadè
<i>Vocedivecchio</i>	Massimo Sarzi Amadè
<i>Escudero, Angelo Escudero</i>	Giovanni Bolognini
<i>Angelo Piccolo</i>	Rosamaria Menabue
<i>Angelo Merisi</i>	Valentino Martinelli
<i>Angelo Lefranc</i>	Filippo Plancher
<i>Angelo Musico</i>	Andrea Bulgarelli
<i>Voce fuori campo</i>	Magda Siti
<i>Il cane di vocedivecchio</i>	Biba

musiche: Tom Waits, Gavin Bryars, Brian Enom

musiche originali: Andrea Bulgarelli

direzione tecnica: Maurizio Reppi

registrazioni sonore: Il baule dei suoni

fotografie: Jannis Vlatakis, Maurizio Buscarino

grafica pubblicitaria: Ernesto Tuliozi

interventi scenografici: Luigi Ghirri, Luca Neri

realizzazioni scenografiche: Ditta Fabbri

assistenza alla regia: Enrico Guerzoni

scene, costumi e regia: Massimo Sarzi Amadè

"Non posso dire niente a nessuno. Agli
altri non posso dire che delle menzogne.
Se sono completamente solo, forse posso
dire un pò di verità. Se sono con qualcuno
mento. Sono a parte".
Jean Genet

Questo spettacolo non è nè dedicato, nè ispirato a Genet.
Io amo derubarlo.

Ho composto questo testo teatrale isolando brandelli dal suo poema "Il condannato a morte", opera prima di Genet.

Il poema è dedicato a Maurice Pilorge, un giovane assassino che Genet conosce e ama in carcere fino a quando viene giustiziato.

Poi, disseminate nell'intera opera narrativa di Genet, ho derubato tutte le notizie e i ricordi di quei quaranta giorni passati con Maurice, dall'omicidio fino alla sua morte. Quei quaranta giorni che sono l'opera ultima di Maurice.

I due percorsi, quello narrativo e quello poetico, si accompagnano nell'opera e divengono i due binari paralleli sui quali corre lo spettacolo, ma tanti altri binari segreti e nascosti mi sono stati accanto nel lavoro di composizione scenica. Ma io non amo parlare di questo. Non ha senso farlo pubblicamente, e se lo facessi non avrebbe senso il mio lavoro teatrale.

Posso solo dire che credo alla purezza di Maurice. La sua purezza, la sua verità sono nella sua volontà di isolamento e di autoesclusione. Maurice non ci parla, a noi non ha nulla da dire. In questo suo percorso silenzioso verso la morte è accompagnato da quattro angeli che lo preparano e lo educano ad essere angelo a sua volta.

Voglio dedicare MAURICE, OPERA ULTIMA a Paula Cooper, l'assassina sedicenne condannata a morte da un tribunale americano.

Lo dedico a lei perchè permette a noi, tranquilli e innocenti abitanti del mondo, di produrre assassini "perfetti nel loro splendore" che poi eliminiamo senza esitazioni come facciamo quotidianamente con la frutta marcita perchè staccata troppo acerba.

Massimo Sarzi Amadè



CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE

di Pontedera

K
L'ultima ora di Franz Kafka
di François Kahn

collaborazione letteraria: Ughetta Usberti
collaborazione tecnica: Sergio Zagaglia
Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale

"K." prende come punto di partenza una ricostruzione poetica dell'ultima ora di Franz Kafka che sta morendo di tubercolosi in un sanatorio presso Vienna. Questo momento drammatico è interrotto da una rievocazione di tutta la vita dello scrittore e più particolarmente degli ultimi anni.

Il testo è stato elaborato intorno ai diari e alle lettere di Franz Kafka. Comincia il secolo: nel 1900 esce "L'interpretazione dei sogni" di Freud. Nel 1905 Einstein pubblica i principi della teoria della relatività. Nel 1906 muore Theodor Herzl, fondatore del movimento sionista e Proust comincia a scrivere "Alla ricerca del tempo perduto". Picasso dipinge nel 1907 "Les demoiselles d'Avignone". Kandiskij nel 1909 "Il quadro con arciere". Nel 1910 Rilke pubblica "I quaderni di Malte" nel 1912 Schöenberg compone il "Pierrot lunaire."

1914: scoppia la prima guerra mondiale. 1917: la rivoluzione d'ottobre. La fine della guerra nel '18 segna il crollo dell'Impero Austro-ungarico e la proclamazione della Repubblica cecoslovacca. L'Europa seppellisce i suoi 13 milioni di morti.

Nel 1910, a Weimar, Gropius fonda il Bauhaus e Benjamin si laurea in filosofia a Berna. Nel 1922 esce l'"Ulisse" di Joyce. Proust muore. Sugli schermi del cinema compare la sagoma del "Nosferatu" di Murnau. Nel 1923, quando Musil comincia a scrivere "L'uomo senza qualità", a Praga muore Hasek, l'autore della "Avventure del buon soldato Svejk durante la guerra mondiale".

A Berlino, nell'inverno, l'inflazione è vertiginosa: un francobollo costa 50 miliardi di marchi. Nel 1924 Lenin muore. In prigione, dopo il fallito putsch di Monaco, Hitler scrive "Mein Kampf". Vengono pubblicati il "Primo manifesto surrealista" di Breton e "La montagna incantata" di Thomas Mann.

In questo stesso anno, 1924, nella notte dal 2 al 3 giugno, nel sanatorio di Kierling, presso Vienna, lo scrittore Franz Kafka sta morendo.

"Non occorre che tu esca di casa. Resta al tuo tavolo e ascolta. Non ascoltare nemmeno, aspetta soltanto. Non aspettare neppure, restatene tutto solo e in silenzio. Il mondo verrà da te a farsi smascherare, non può farne a meno, si voltolerà estatico ai tuoi piedi".

Franz Kafka

TEATRO RIO ROSE

Bow Down

con: Tove Bornhøft, Daniela Piccari
testo e regia: Giampiero Pizzol, Catherine Poher, Tove Bornhøft, Daniela Piccari
luci: Tom Nagel Rasmussen
musica: Michel Portal, Codona, Pascal Comelade ed altri
grafica: Catherine Poher
foto: Jan Rütz

Scene:

1. Prologo: la mancata apparizione di Madame
2. La Baronessa e i ricordi
3. L'assenza del marito Felix
4. L'apparizione della figlia Robin
5. Epilogo: il regalo dell'Angelo-servitore

Ogni volta che leggevamo "Bosco di Notte" era come la prima volta - tornavamo a dimenticarlo ma ne rimanevamo segnate. Ha una forza e una conoscenza che ci scuote.

Amavamo pensare che avremmo potuto farne uno spettacolo, ma qualcosa si nascondeva sempre dietro i personaggi, dietro le loro espressioni e capivamo che quella era la loro sostanza. Non potevamo ricrearlo. Allora seppellivamo i libri di Djuna Barnes e ne ricordavamo soltanto l'ispirazione. Ci hanno seguito emozioni importanti: pazzia, solitudine, disperazione, paura, umorismo, conoscenza, sorprese.

A questo punto avevamo il coraggio di alzarci per provare un costume, una danza o qualcosa di teatrale che fosse un'eco, l'eco di un segnale ricevuto oppure un dialogo segreto con una scrittrice che per tanto tempo non ha voluto incontrare nessuno.

Progettare lo spettacolo è stato dunque rinunciare al disegno di un racconto preciso per avere la libertà di lanciarsi all'inseguimento di un sentore. La storia è arrivata dopo, quando abbiamo riconosciuto le tracce di un percorso che anche il destino ha contribuito a segnare.

Raccontiamo di una persona che vive nelle memorie e non nel presente. Una donna che parla con i morti e che, nello stesso tempo, ha paura di morire. Un angelo-servitore - che ama - cerca di contattarla, ma nessun bacio, nessun abbraccio può farle incontrare l'amore. Ma l'angelo vuole rimanere fino all'ultimo momento e offrirle la chiave di quella porta che spalanca al regno superiore.

sso tempo, ha paura di morire. Un angelo-servitore - che ama - cerca di contattarla, ma nessun bacio, nessun bacio, nessun bacio del Gruppo Internazionale di Teatro "FARFA", diretto da Iben Nagel Rasmussen attrice all'Odin Teatret.

Prima di allora si erano specializzate rispettivamente in canto e acrobatica e avevano lavorato come attrici per diversi anni.

Durante i cinque anni di "FARFA", divenuto in seguito parte del Nordisk Teaterlaboratorium in Holstebro, si concentrano principalmente sulle tecniche del training dell'attore. Ai lunghi mesi di laboratorio alternano tournée in diversi paesi d'Europa (Danimarca, Italia, Spagna, Galles, Polonia, Francia) con gli spettacoli: "Heridos por el Viento" (teatralizzazione di un rituale argentino), "Brezze e Gnomi" (spettacolo di strada), "Alla moglie e madre alla figlia dolce" (spettacolo solista di Daniela Piccari) e attività pedagogiche come seminari, incontri di lavoro e scambi.

Nel 1985, con la conclusione dell'esperienza di "FARFA", si apre per Daniela Piccari e Tove Bornhøft un nuovo periodo di ricerca che sfocia nello spettacolo: BOW DOWN.



NERA CANNELLA - Milano

Huis Clos

Il rimedio coreografico
da J.P. Sartre (1943)

adattamento e regia: Carlo Pasquini
con: Carolina Bianchi (Estella), Claudia Casolaro (Ines), Paolo Portanti (Garcin)
collaborazione artistica: Luciana Castellani
musiche originali: Angelo Petronella
costumi: Nadia Mariani
luci: Carmine D'Amore
ufficio stampa: Roberta Bonucci

HUIS CLOS è la seconda realizzazione di un progetto sui sentimenti. Il primo spettacolo è stato "La seduzione", prodotto dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano nel 1986 e firmato da Carlo Pasquini come "Teatro Valium". HUIS CLOS venne scritto da Sartre in quindici giorni, nell'autunno del 1943. Inizialmente doveva intitolarsi "Les Autres". Secondo le intenzioni dello scrittore il personaggio maschile della commedia doveva essere interpretato da Albert Camus, che non accettò.

La prima è del 27 maggio 1944 al Théâtre du Vieux Colombier di Parigi.

Le rappresentazioni vengono riprese dopo la liberazione, nel settembre dello stesso anno. Nel marzo del '45, "Huis clos" viene pubblicato.

Del 1955 è la prima versione cinematografica, per la regia di Jacqueline Audry. E del 1966 quella televisiva di Michel Mitrani.

Sartre mette praticamente in scena uno dei principali capitoli del suo "L'essere e il nulla", quello dedicato alle "Relazioni concrete verso gli altri", in cui concludeva che il rapporto tra l'io e l'altro non può che cristallizzarsi in una sorta di doppia cattura: "Lo sguardo di ciascuno è sempre per l'altro uno sguardo di Medusa".

L'azione di HUIS CLOS si svolge all'inferno, un inferno sotto forma di interno borghese, sbarrato dall'esterno.

I condannati a tale forzata convivenza sono il disertore Garcin, l'impiegata postale Ines, e una signora d'alto bordo ma di umili origini, Estella.

I tre sono condannati a giudicarsi in eterno e, come giudici, sono nel contempo vittime e carnefici di se stessi e degli altri.

HUIS CLOS nasce, come progetto, dall'incontro di un regista con tre ballerini. In una dimensione dove la danza è tutta la danza possibile, tutta la danza che esiste, in un rispecchiamento ossessivo con la sua particolarità folle, inumana e divina.

E' anche tentativo verso un approfondimento sentimentale che scelga una povertà assoluta, un antispettacolarizzazione, un ordine poetico. Sartre, del resto, gioca proprio su questo tipo di registro: le vie di una desiderabile "bontà etica" sono chiuse dalla finitezza dell'attore, che conduce alla solitudine; e dalla infinitezza della sua anima, che conduce alla follia. E la follia è danza.

I tre personaggi sartriani sono ossessivamente alla ricerca di uno specchio. Una vanità e un'urgenza di identità che prosegue anche con la morte. Come dei ballerini in una sala, anche i tre morti di HUIS CLOS hanno il bisogno di specchiarsi.

Questa simmetria, lentamente, è diventata una sorta di catalizzatore. Una lente d'ingrandimento, una prospettiva.

La vanità insita in ogni ballerino è stata lo strumento, il primo approccio verso tutto ciò che la vanità è in grado o non è in grado di scatenare. Il ballerino (come modello umano e non-umano) vive nella tentazione egocentrica della scena, ai limiti di una "sindrome" della scena, dentro la malattia. E il suo corpo è continuamente ossessionato da questa malattia. La sua prestazione è sempre ai limiti, è acrobatica, pericolosa. La stessa sua breve esistenza creativa è metafora di una morte precoce, giovanile e dunque, in qualche modo, eroica. HUIS CLOS vive, emblematicamente, di questa crisi corporea, alle soglie di un collasso fisico che annuncia e precede quello della morte e che, istericamente, viene sempre ripetuto, all'infinito.

Tutto si misura sulla capacità del gesto di manifestare questo disagio e, allo stesso tempo, di dissimulare una malattia già in corso, già epidemia. Senza più

FUCINA R.T.S. - Pesaro

Chitarrevoluzione

Concerto di Paolo Giaro

FUCINA R.T.S. nasce nel 1982 dall'incontro e dalle esperienze di diverse persone e circostanze, come gruppo di ricerca musicale e tecnologica, con la volontà di muoversi secondo una direttrice che è riassunta nella sigla R.T.S. (ritmo, tensione, suono). La ricerca parte dal suono, dalla ripetuta scomposizione e ricomposizione di questo. Dalla frammentazione dei parametri psicoacustici, che legano il soggetto al reale, nasce la tensione che porta a ricomporsi nella costruzione del ritmo, inteso non solo come ritmo musicale, ma come ritmico senso alternato di vivere il presente, progressivamente e inversamente, come ritmica produzione di idee. Tendere al futuribile e subito dopo riagganciarsi alla tradizione. Tirare il sasso e nascondere la mano. Essere degli artigiani nomadi nel piatto deserto della cultura attuale. La Fucina è il luogo fisico di materializzazione delle idee; banco di prova, fantastudio, studio di registrazione e di produzione, luogo ideale per l'incontro di persone diverse e percorsi separati, spesso convergenti in un progetto unico, in una musica comune, a volte frammentati in settori ed azioni divergenti. Fusione e scissione, è la tensione ritmica che lega i componenti dell'insieme. Alla rigidità dei ruoli, tipica dei gruppi musicali tradizionali, si contrappone l'insieme di singole competenze dove la collaborazione è legata alle esigenze momentanee ed è finalizzata ai progetti da realizzare. Questi pertanto, si concretizzano in maniera diversa dipendentemente dalle premesse. La modalità stessa attraverso la quale viene realizzata la singola produzione passa attraverso la diversità dei territori e la diversificazione dei mezzi: lo studio timbrico e l'indagine elettronica, l'espressività umana e la ricerca vocale, l'evocazione sonora ambientale e lo studio dei ritmi composti. Le forme nelle quali si concretizzano i progetti passano dalla realizzazione su nastro all'esecuzione in concerto, dalla computer music in ascolto quadrifonico alla sonorizzazione di immagini, o come performance vocali e strumentali spesso individuali con aperture verso la gestualità e verso altre forme espressive. L'ultimo lavoro nato appunto come performance individuale è CHITARREVOLUZIONE.

CHITARREVOLUZIONE è una performance di Paolo Giaro, chitarrista, con l'intervento in scena degli altri elementi di FUCINA R.T.S.

E' l'espressione e la manifestazione dell'incontro e del procedere parallelo di diversi percorsi: percorso stilistico del modo di comporre per chitarra; percorso numerico ed elettrico del segnale.

E' un nuovo capitolo nell'attività di FUCINA R.T.S.: una profezia, uno sguardo nella sfera di cristallo.

CHITARREVOLUZIONE non mira ad essere solo un concerto, ma un rito che celebra il potere evocativo dell'esecuzione strumentale: l'anello di congiunzione verso una maggiore estasi dell'ascolto, uno stimolo verso una fantasia più libera.

I primi sussulti di questo progetto si intravedono già nei primi brani per chitarra elettroacustica, in cui traspare qualcosa di eclettico: l'inquietudine di chi ha il presentimento di un evento.

Il cammino è ormai avviato, avanza nel corso del tempo e si arricchisce di nuove sensazioni creando così un susseguirsi di frontiere. E' un cammino fantastico dove le immagini si fanno cristalline come Fonti; dove fauni camuffati rincorrono Selene, la dea della Luna.

L'aria si fa irrespirabile dentro la fucina, il fabbro si affaccenda tra i suoi strumenti di lavoro, prova nuove possibilità, nuovi incastri.

Il seme è gettato, il tempo è propizio! Affiorano inaspettate possibilità: non solo suoni immediati, ma anche codici numerici che sarà un elaboratore dedicato ad interpretare, per poi tradurre l'informazione in suono. Asfissie urbane, acquitrini extraterrestri, lotte primitive tra esseri mastodontici: è possibile spaziare in tutti gli universi acustici ed ambientali, concretizzando le proprie aspirazioni musicali in un solo strumento, che sintetizza un intero procedimento di generazione sonora, suonato in temporale dal compositore.

**OMBRETTA ZAGLIO e ROBERTO AGLIERI**

Alessandria

Genesi e Decorso*di e con:* Ombretta Zaglio*musiche dal vivo di e con:* Roberto Aglieri.

Performance

E' nata il 7 marzo per "L'ultima onda ai bagni di Nettuno" giovani presenze teatrali curate dal Teatro Litta e Ugo Volli (Milano).

Durava 10 minuti.

E' lì che io e Roberto abbiamo sperimentato l'incontro, scegliendo di non presentare pièce di spettacoli: sentivo aria di massacro! (ho intuito giusto).

Due mesi dopo, il Teatro del Sole voleva un mio spettacolo per la rassegna di assoli al femminile, avevo proposto "Azioni Randagie" ma all'ultimo momento alcuni componenti della compagnia non potevano essere presenti, mancavano 4 giorni ...

Ho nuovamente pensato a Roberto e abbiamo sviluppato in tempo record l'idea del "7 marzo".

Ne è uscito un racconto attraversato da pièce tratte dai mie ultimi spettacoli; Roberto Aglieri dialoga con lo spazio di scena utilizzando suoni elettronici (le sue macchine) e i suoni naturali del flauto; è a Roberto e agli spettatori che mi rivolgo.

Per Santarcangelo ho pensato a questa operazione più che a uno spettacolo. Un timore?!

Tante volte ho provato tristezza e delusione vedendo spettacoli (di giovani gruppi) non funzionare al meglio a causa di contesti spazio/temporali particolari. GENESI E DECORSO è una performance, un work in progress, un punto di incontro, un'affinità tra un musicista e un'attrice, è un modo di "provarsi" prima di scegliersi per un futuro spettacolo.

C'è una storia.
Una storia vera,
individuale e di "gruppo"
che abbraccia 10 anni,
raccontata con ironia
e che si interseca
con pièce teatrali tratte
dagli spettacoli
"Azioni Randagie" e "Filia"
montati per l'occasione.

Si passa da un registro
informativo
ad un registro interpretativo,
un passato
e un passato recentissimo.

Al presente, con me,
Roberto Aglieri, musicista,
ospite dello spazio scenico:
un incontro tra linguaggi
le sue macchine, il suo flauto,
il mio parlare.
Un'Affinità

Le composizioni di Roberto Aglieri nascono dalla sintesi di diverse culture musicali (jazz, musica colta, tradizioni folkloristiche) interiorizzati secondo moduli compositivi e improvvisativi personali.

Ne scaturisce una musica dai contenuti idealistici, ma solo nel senso che ogni musica rispecchia ideali e utopie del proprio autore, che può essere interpretata come un invito al dialogo tra tecnologia e natura.

I suoni degli strumenti elettronici trovano un punto di incontro con i suoni naturali del flauto.

ROBERTO BARBANTI- Ravenna**Vitae Aqua**

"Credo che oggi più che mai l'Artista abbia questa missione para-religiosa da compiere: mantenere accesa la fiamma di una visione interiore di cui l'opera d'arte sembra essere, per il profano, la traduzione più fedele".

Marcel Duchamp

(Hofstra, 13 maggio 1960)

All'incrocio tra musica ambientale ed elettronica, tra "nuovo teatro" e performance, VITAE AQUA non si iscrive, in realtà, in nessuna di queste forme espressive ma cerca una via autonoma nel tentativo (come dice Duchamp) para-religioso di tenere accesa la luce di una visione interiore.

VITAE AQUA è una CelebrAzione. Con questa parola indico un evento che eredita dal teatro la possibilità reiterativa della rappresentazione e dalla performance il concetto di energia, la carica sovversiva, la scarsità di mezzi, un'implicita "visione" critica dell'attuale tecno-scienza assassina, il rapporto con la quotidianità ed una "anti-teatralità" programmatica (nessun lavoro del o sull'attore).

CelebrAzione è un termine più discreto e laico di "Rituale", che da tempo rappresenta un filone fecondo nel mondo della performance, ma con questo condivide la ricerca dell'immaginale, la concezione sacrale, la dimensione collettiva ma al contempo profondamente intima della prassi estetica ed i modelli archetipici della rappresentazione.

La CelebrAzione si svolge in uno spazio/tempo precisi, ma non separati dalla continuità fluida della vita. L'Arte non è più riducibile ad un oggetto, ma nemmeno ad un evento isolato. L'artista del nostro tempo elettronico è soprattutto produttore di pratiche esistenziali, di modelli antropologici di vita ed è in questa globalità ed a partire da questa complessità che un discorso può essere pronunciato.

Infine la CelebrAzione è completamente estranea alle ideologie neo-produttivistiche e scientiste, che pervadono attualmente le nostre menti ed il pianeta, tendenti ad imporre come criterio dominante, una tanto presunta quanto ontologicamente antitetica all'Arte, "professionalità". L'anti-professionalità di ogni CelebrAzione è dichiarata; ciò che guida questa ricerca espressiva sono piuttosto lo sguardo appassionato, il sorriso tenero e disincantato, la simpatia verso gli esseri e le cose ed una sconcertata incredulità al presente.

VITAE AQUA è una CelebrAzione per sette attanti più uno.

Roberto Barbanti

Roberto Barbanti è autore di CelebrAzioni. Ha realizzato lavori di musica ambientale ed elettronica, performances ed eventi di Estetica della Comunicazione. Artista scapigliato, ha fondato, in collaborazione con il CRDC di Nantes (Francia) la "Associazione degli Artisti senza talento".



NOUVEAU MELÒ - Imola

Pausa finale

da "Bartleby" di Herman Melville

riduzione: Tullio Giambi, Lamberto Montanari, Enrico Vagnini

in scena: Lamberto Montanari ed Enrico Vagnini

regia: Tullio Giambi

Il racconto di Hermann Melville narra la vicenda oscura e sottilmente inquietante dello scrivano Bartleby che rifiuta progressivamente di eseguire il proprio lavoro, si sottrae ai rapporti con gli altri e con il mondo esterno, fino a non muoversi più dall'ufficio in cui si trova. Prelevato di forza e portato in carcere senza un'accusa precisa (la sua colpa è solo quella di rifiutarsi di compiere qualsiasi attività, qualsiasi azione), si lascerà morire di inedia. A narrare la vicenda di Bartleby, interrogandosi sul misterioso significato di quel comportamento estremo, è lo stesso anziano avvocato che aveva assunto presso di sé lo scrivano.

In uno spazio un po' claustrofobico, che reca le tracce di una quotidianità abbruttita - la luce livida, l'iperrealismo teso e sordamente violento delle parole e dei gesti - il Nouveau Melò ha affidato ad un personaggio del nostro tempo la stessa tensione al rifiuto del rapporto con il mondo esterno. Chiuso nella propria stanza, il protagonista vive la vicenda di Bartleby leggendo il racconto di Melville.

Ma a teatro la rappresentazione del rifiuto, la scelta del personaggio di sottrarsi ad ogni rapporto non manca di farsi metafora di un pensiero sul teatro (oltre che sull'uomo), producendo fermenti di dissoluzione negli elementi della composizione teatrale.

Il rifiuto riguarda la dimensione dialogica del personaggio, che "preferisce non rispondere" al pressante interrogatorio che vorrebbe disegnarne l'identità rompendo il mistero del suo sottrarsi alle attività del mondo; e riguarda la possibilità per la rappresentazione di vincere la propria impasse avvalendosi di supporti tecnologici: così il televisore posto sul proscenio non moltiplica logicamente le possibilità dello spettacolo, ma degrada piuttosto le proprie conclamate valenze onnirappresentative facendosi mostruosa appendice del corpo dell'attore. I frammenti video amplificano gesti e azioni che appartengono al labirinto mentale del personaggio, alle tappe di una perdita di contatto che ne ricompongono un percorso tutto implosivo: l'ingradimento dei piedi che scandiscono passi immobili; il primo piano del volto che legge un brano del racconto; le mani che legano il libro e quella che si distende esanime, alla fine.

Il teatro che dissolve i propri strumenti narrativi pone in scena un personaggio che si oppone ad ogni autocompiacimento rappresentativo, che sembra farsi spiare, piuttosto, in una dimensione tutta privata e un po' turbe, mentre si lascia andare a un gioco al massacro al quale il libro offre frammenti sconnessi da legare a brandelli di memoria masticati o farfugliati senza grazia. E lo spazio si fa luogo di relazioni essenziali, in qualche modo primitive. Entra un altro uomo (un amico, un compagno di stanza, il narratore stesso?) che cerca di richiamare il nostro alla vita. Un mistero si aggiunge al mistero: qualcuno aspetta fuori e cerca l'uomo che invece ha deciso di chiudersi per sempre nel proprio buco. L'ultimo tentativo dell'uomo che viene dall'esterno per far uscire l'uomo autosegregatosi andrà a vuoto dopo uno scontro violento.

Nell'ultimo frammento video il finale del racconto di Melville coincide con il finale dello spettacolo.

Sulla scena il personaggio attende in una lunga pausa. Sarà la sua pausa finale.

Il Nouveau Melò è un piccolo gruppo che ha trovato in provincia lo spazio per svolgere un difficile lavoro di organizzazione e produzione teatrale, dopo aver percorso una vicenda in qualche modo emblematica della generazione di giovani che ha guardato al teatro come a un luogo in cui realizzare scambi culturali e umani, oltre che una ricerca estetica, dotati di originalità. A PAUSA FINALE è forse affidata la metafora di questa vicenda, la metafora di un teatro che preferisce morire (alle logiche e alle condizioni del mercato) piuttosto che adeguarsi (ai vari yuppismi esistenti). Il mistero del rifiuto, dell'autoriduzione al silenzio di Bartleby sarà forse tale, allora, per chi non ne riconosce l'etica, come il narratore-avvocato di Melville o come l'uomo che arriva dall'esterno in PAUSA FINALE.

Cristina Valenti

NOUVEAU MELÒ è stato fondato da Lamberto Montanari e Tullio Giambi nel 1983, anno in cui ha realizzato il primo spettacolo "Ambienti violenti".

Lo studio del teatro e l'attività di ricerca sono iniziati molti anni prima con la partecipazione a numerosi laboratori organizzati da diversi organismi e gruppi teatrali: il Gruppo Libero di Bologna, il Teatro Daggide di Palermo, il Teatro di Pontedera.

In virtù dell'attività teatrale svolta nella cosiddetta zona teatrale in cui opera, il Comune di Mordano, un piccolo centro in provincia di Bologna, nel 1985 ha affidato a Nouveau Mélo la programmazione della stagione teatrale del locale Teatro Comunale. Da quella data fino ad oggi le rassegne di teatro proposte dal Comunale di Mordano sono sempre state orientate al teatro di ricerca: Santa-gata Morganti, Lenz-Rifrazioni, Robledo/Del Bono, Albe di Verhaeren sono alcuni dei gruppi che hanno presentato i loro lavori insieme a Nouveau Mélo. Lamberto Montanari è laureato al DAMS in drammaturgia, Tullio Giambi è maestro d'arte e art director in una società di informatica, Enrico Vagnini è laureato all'Università Cattolica di Milano in lettere con una tesi su Grotowski ed è entrato nel Nouveau Melò nel 1987.



GIORNATA SUL RAZZISMO

a cura delle Albe

Film:

GANZ UNTEN sull'esperienza di Günter Wallraff (autore del libro "Faccia da Turco") tedesco, sottotitoli in inglese.

Incontro:

Gfrörer Jörg (Regista di **Ganz Unten**)

Padre Eugenio Melandri (Direttore di **Missione Oggi**)

Erasmus De Angelis (Giornalista de **Il Manifesto**)

Souâd Belhaddad (Rivista **Differences** movimento antirazzista **MRAP**)

Abibou Ndiaye (Immigrato Senegalese)

Claudio Meldolesi (Docente **Università di Bologna**)

Marco Martinelli Gabrieli (**Albe**)

Teatro:

ALBE

RUH - Romagna più Africa uguale

Radio:

Interventi raids, durante la giornata, di **RADIO RAVENNA AFRICANA**

Per il teatro vivente

FACCIA DA TURCO

Quando il comportamento collettivo incorpora dogmi oltranzisti e si ritualizza senza accorgersene, allora le forme del teatro possono tornare ad agire direttamente nel sociale, risvegliando dal sonno, esibendo la faccia spregevole del luogo comune, affiancando la rivolta.

L'anno scorso le madri argentine della Piazza di Maggio hanno portato a Santarcangelo la voce della loro rivolta contro l'assuefazione ai crimini dei militari, e ci hanno mostrato il loro uso straordinario del teatro vivente durante i cortei e le azioni di lotta: per rappresentare la presenza dei figli e dei familiari uccisi, che la politica dell'oblio avrebbe voluto considerare assenti, ormai inesistenti. Hebe de Bonafini e le sue compagne rimangono figure di riferimento per la nostra rassegna, così come lo furono per Julian Beck.

Quest'anno, su proposta di Eugenio Barba, l'appuntamento del teatro vivente sarà dedicato alla lotta contro lo sfruttamento razzista in Europa e, in particolare all'esperienza di Günter Wallraff, l'autore del libro-inchiesta *Faccia da turco. Un "infiltrato speciale" nell'inferno degli immigrati* (ed. Pironti). Così comincia questo libro rivelatore:

"Da dieci anni rimandavo questa performance. Sicuramente perchè immaginavo quello che mi aspettava e ne avevo paura: tutto qui. Un'idea di come vivono i lavoratori stranieri nella Repubblica Federale Tedesca me l'ero fatta leggendo numerose pubblicazioni e ascoltando i racconti di amici. Sapevo che quasi la metà dei giovani immigrati soffre di turbe psichiche. Ciò che si pretende da loro va ormai al di là di qualsiasi limite. Sono esclusi dal mercato ufficiale del lavoro e, poichè sono cresciuti qui, non hanno nemmeno la possibilità di far ritorno al loro paese d'origine. Sono senza patria. (...).

Per diventare membro di una minoranza esclusa, per toccare il fondo, non ci fu bisogno di molto. Da uno specialista mi feci applicare un paio di sottilissime lenti a contatto di colore molto scuro (...) rinfoltii anche i capelli, molto radi, con un parrucchino scuro (...).

Certo non ero per davvero un turco. Ma i travestimenti sono indispensabili per smascherare la società, e anche inganni e finzioni servono a scoprire la verità. E se ancora oggi per me rimane un mistero come uno straniero possa sopportare quotidianamente le umiliazioni, l'ostilità e l'odio, ora so bene che cosa deve subire, e fino a che punto in questo paese può giungere il disprezzo per l'umanità. Qui nella nostra democrazia c'è un pezzo di apartheid (...). Per quanto il lavoro fosse schifoso, logorante e oltrepassasse ogni limite, nonostante il disprezzo e le umiliazioni subite, l'esperienza tuttavia non è stata per me dannosa: anzi, per alcuni versi mi ha irrobustito psicologicamente. Nelle fabbriche e nei cantieri - diversamente da quanto mi era accaduto mentre lavoravo nella redazione della "Bild-Zeitung" - ho conosciuto la solidarietà".

L'odissea del teatro vivente di Wallraff, iniziata nell'83 e terminata con la pubblicazione del libro nell'85, ha dimostrato che il razzismo non è un insieme di volubili opinioni (come vorrebbe la maggioranza dei giornalisti specializzati).

Esso è figlio di una struttura mentale dell'Occidente e del capitalismo di alta quota: che ha bisogno di uomini a perdere per i suoi servizi pericolosi e di cavie per la sua "scienza".

Il 17 luglio avremo modo di vedere il film che ricostruisce l'agghiacciante esperienza di Wallraff.

Nella stessa giornata assisteremo allo spettacolo che è stato preparato quest'anno dalle "Albe" di Ravenna con la partecipazione di tre venditori senegalesi in veste di attori. All'opposto che nell'esperienza di Wallraff qui è il teatro a ospitare il sociale, con una felice integrazione dei due gruppi etnici sulla scena. Le cifre ufficiali parlano dell'esistenza di 100.000 lavoratori extracomunitari in Italia, mentre essi sono in realtà più di un milione, in maggioranza uomini di fatica, venditori, camerieri.

Un popolo di non integrati, dall'identità minacciata, che le autorità italiane continuano a considerare con la brutalità riservata agli individui isolati e ai disperati. Con il suo "piccolo" esempio lo spettacolo delle "Albe" costringe a confrontarsi con questo imponente fenomeno, destinato a crescere ancora perchè determinato dalla distruzione delle risorse e delle culture del terzo mondo. Così si legge nell'invito del gruppo ravennate-senegalese per la giornata del teatro vivente.

"Scientificamente chiunque oggi sa che, andando a questo ritmo di distruzione, tra 40-50 anni le foreste equatoriali scompariranno, con conseguenze incalcolabili per la vita del pianeta: e si badi, non si tratta di una teoria, ma di un semplice dato, rinvenibile nelle analisi degli ecologisti come nei rapporti delle multinazionali e dei governi.

Non ci vogliono profeti per sapere che il mondo va a rotoli: basta guardarsi attorno.

"Bene" dice il chiunque, "ci penseranno i nipoti", e continua a sorseggiare merda-cola.

"Che terra gli consegnerai, ai nipoti? Sarà tardi, e non potranno più fare nulla!" incalzano coloro che amano il mondo.

"Ci penseranno gli esperti" conclude il chiunque.

Questo fine secolo pullula di esperti pedanti come la fine del '500: allora si barricavano dietro le parolette di un Virgilio o di un Cicerone per non guardare la realtà, oggi si mascherano dietro altre formule tecniche, altri alibi per non agire e per anestetizzare la gente.

A dispetto della tecnica e dell'arte patinata dei pedanti, il 17 luglio ci confronteremo a Santarcangelo sugli squilibri che tagliano a metà il pianeta: la vera opposizione non è fra l'est di Gorbaciov e l'ovest dei capitalisti; c'è un comune imperialismo, il nord, che rapina il sud del mondo, che pratica un colonialismo feroce come quello dei mercanti di schiavi e più pericoloso perchè meno visibile. Ci confronteremo sui problemi dell'immigrazione, sull'ondata che viene da sud, e cambia la faccia dell'Europa: ci confronteremo sul razzismo, senza alzare le bandiere, senza lanciare proclami, ma cercando di capire la complessità reale nascosta dietro questa parola: perchè evidentemente il razzismo comporta una riflessione sulla pelle come sul portafoglio, sull'inconscio collettivo come sulle radici culturali di tutti noi.

Voi pedanti tenetevi pure le vostre poltrone, e discutete pure di morte dell'arte: noi lavoriamo a fare del teatro il luogo di una irriducibile diversità, un canto di vita e di fame sulle macerie di questo confusissimo secolo".

Con la semplicità delle azioni incisive, lo spettacolo delle "Albe" rovescia uno dei principi della insofferenza razzista: che le culture siano incompatibili che il progresso sia etnocentrico.

Ma perchè questa iniziativa, mentre la televisione e i giornali trasudano di inchieste e di articoli sul "nuovo" razzismo? Noi siamo diffidenti su questa mobilitazione dei mass media che, mentre parla di democrazia, deposita la sua dose quotidiana di luoghi comuni e rassicura il cittadino sul fatto che l'insofferenza è un male comune di cui non bisogna vergognarsi. Con quali conseguenze? D'altro canto, gli interventi intelligenti tendono a fare del razzismo un problema da grande sociologia; cosa utilissima che però rimuove la concretezza del fenomeno, specie per chi lo subisce. E' significativo che vi si tratti pochissimo di sfruttamento, del particolare e spesso atroce sfruttamento cui sono sottoposti i lavoratori immigrati. Il teatro vivente segue la linea opposta a quella della grande sociologia. Esso non è fatto per analizzare e per mettere in condizione i politici di "agire in modo mirato". Ma la performance di Wallraff e lo spettacolo ravennate-senegalese ci pongono in rapporto diretto con i fenomeni nella loro reale entità, che è enormemente più grande di quanto risulta alla nostra distratta vita quotidiana.

Dal teatro vivente, ad esempio, emerge il tema della mancanza di limiti nello sfruttamento e nel patimento, che è tema ignorato dalla grande sociologia e che è inimmaginabile per chi gode dei diritti civili e di un contratto di lavoro.

E attenzione: l'abitudine alla mancanza di limiti è l'elemento attraverso cui è



potuto attecchire lo sfruttamento razzista nelle nostre società. "Ci sono operai - racconta Wallraff - che lavorano per mesi senza fare una giornata di riposo. Sono trattati come bestie. La loro vita privata non esiste più.

Li fanno andare a casa soltanto perchè all'azienda conviene che siano loro a pagarsi da dormire. Per gli operai sarebbe più comodo passare la notte direttamente in fabbrica". E la mancanza di limiti è tema centrale anche nella denuncia dell'etnocentrismo fatta e teatralmente vissuta dalle "Albe".

Il teatro vivente, dunque, pur non analizzando, focalizza dei temi centrali e li fa vedere, con impatto dal vivo. Ciò - si dirà - è irrilevante in rapporto a un problema politico come quello razzista. Ma se è vero che qui si parla delle nostre radici sociali, allora la ribellione culturale di Wallraff costituisce un contributo prioritario, indispensabile. Perchè noi attori sociali, anzitutto, abbiamo bisogno di riferimenti come il suo. E anche come uomini di teatro ne abbiamo bisogno.

Marco Martinelli Gabrieli

Claudio Meldolesi

Cos'è Radio Ravenna Africana

Promossa dalle ALBE, la radio si prefigge il delicato compito di favorire le relazioni afro-romagnole.

La redazione è formata da Abib, Iba e Khadim: annunciatrice ufficiale Marika Giorgi, una bambina di dieci anni, nativa e residente a Bagnacavallo (bassa Romagna).

La radio nasce da una scoperta scientifica che ha turbato l'ambiente dei geologici e dei geografi: il sottosuolo profondo, lo strato che regge le città romagnole, è africano.

La Romagna è un pezzo di Africa andato alla deriva nella notte dei tempi, una zattera di terra scura che ha veleggiato fin quassù e si è venuta ad incastrare tra le nebbie europee.

Quando la redazione di RADIO RAVENNA AFRICANA e le ALBE hanno svelato questa scoperta, le facce dei Romagnoli si sono fatte improvvisamente perplesse. Scuri.

Ma la notizia è tale da meritare ampia divulgazione. RADIO RAVENNA AFRICANA terrà settimanalmente lezioni di geologia e corsi di Olof (lingua Senegalese), oltre a trasmettere musiche africane e composizioni di musica elettronica.

Telefonate a RADIO RAVENNA AFRICANA: il suo numero è 0544/31832.

AL CANE RANDAGIO

con **Leo Bassi**

musica, performances, cabaret by

ÖNU - One Nation Underground in Piazza Ganganelli

INIZIATIVE COLLATERALI

in collaborazione con **Anteprima per il Cinema Indipendente italiano** di Bellaria VI Rassegna

Giovedì 7 luglio - **Film di Raul Ruiz**

Venerdì 8 luglio - **Incontro con Raul Ruiz**

Per ulteriori informazioni: Palazzo del Turismo di Bellaria

tel. 0541/44108

Mostra fotografica di Umberto Macrelli

Un secolo di ricordi e una nevicata

dall'8 al 31 luglio - Scuole Elementari, Piazza Ganganelli - ingresso libero



STUDENTI ALLA "CITTADELLA"

Quest'anno la "Cittadella" tenta un primo esperimento sui rapporti con giovani che vogliono seguire più da vicino i suoi lavori.

Questo primo approccio, compiuto con la collaborazione delle Università di Bologna e di Pisa, consentirà ad alcuni studenti di partecipare ai vari progetti in cantiere, seguendoli sin dalla fase di preparazione e prova; sollecitazione che in parte va incontro all'esigenza di promuovere nuove realtà teatrali.

Ognuno sarà tenuto, in un secondo momento, a stilare un proprio personale "diario di bordo" sull'esperienza; tali scritti, raccolti, costituiranno la documentazione concreta di questo esperimento.

I partecipanti e i progetti che seguiranno:

dall'**Università di Bologna** Facoltà di Lettere e Filosofia,

Corso di Laurea DAMS-Indirizzo spettacolo

Adriana Tancorre Raul Ruiz "Lo schiavo del demonio o l'origine sportiva dello Stato"

Carla Scala
Priscilla Zucco Teatro Valdoca "Canti dall'Esilio d'Occidente"

Roberta Colombo Laboratorio Teatro Settimo "Nel tempo tra le guerre"

Bruna Gambarelli Società Raffaello Sanzio "Nel gran reame dell'adolescenza"

Iolanda Gazzarro Teatri Uniti "Questioni di Frontiera"

Annalisa Del Vecchio Teatro di Silenzio "Drama Studio"

Venceslao Cembalo Genealogie

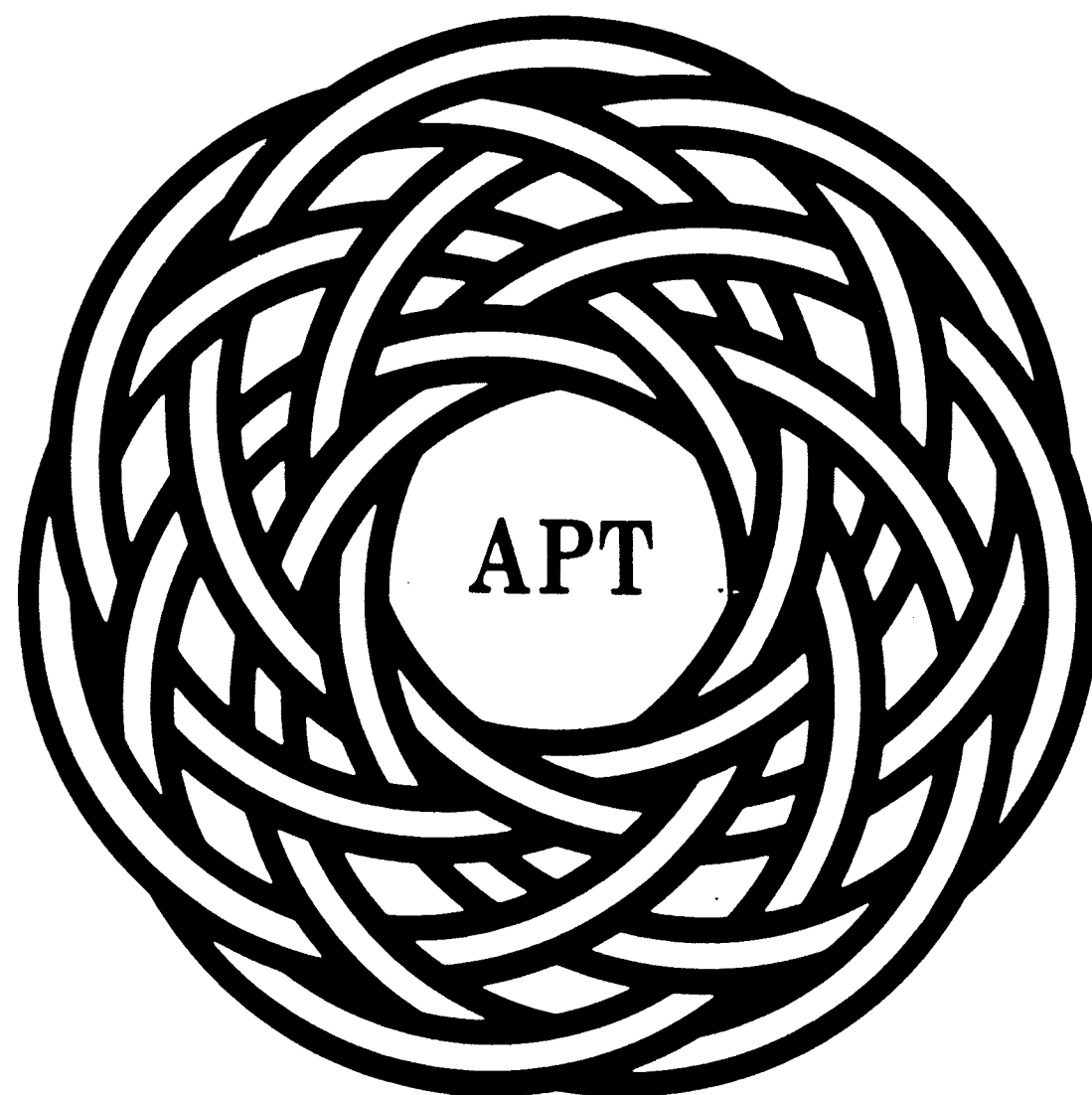
dall'**Università di Pisa** Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo

Maura Picciau La danza nella "Cittadella"

Corso di Laurea in Storia e critica del Cinema

Claudia Zeppi Zingaro "Cabaret equestre et musical"



**RIMINI RICCIONE
BELLARIA-IGEA MARINA
CATTOLICA
MISANO ADRIATICO
SANTARCANGELO
VERUCCHIO**

Rimini & Co.

Sapignoli ha il piacere di invitarvi a una grande prima...



INFORMATICAMENTE INDISPENSABILI

I più attuali programmi di informazione organizzata e strutturata, a cura di SHR-Gruppo Ferruzzi, su prodotti Apple Computer, promossi da... Sapignoli.

Una proposta "hardware" unica ed esclusiva per voi.

Una proposta in grado di gestire i programmi più avanzati, configurazioni commisurate alle vostre dimensioni.

La scrivania del Sindaco.

Un sistema di informatica politica, supporto funzionale di ogni decisione.

La scrivania del Segretario.

Uno strumento per la gestione dei flussi informativi e degli iter procedurali.

Piemme: gestione completa dell'Ufficio di Polizia Municipale.

La proposta è un supporto funzionale alla gestione dell'ufficio e delle sue informazioni.



Apple Computer



gruppo di
SAPIGNOLI
Casella Postale 14
47038 SANTARCANGELO DI ROMAGNA (FO)

SAPIGNOLI

SAPIGNOLI
MODULTECNICA

SAPIGNOLI
IN-FORMAZIONE

SAPIGNOLI
INFORMATICA

SAPIGNOLI
ARTI GRAFICHE

SAPIGNOLI
EDITORE

SPAZIO DONNA.



UN CONTO APERTO AL FEMMINILE



La donna che apre un conto corrente al Credito Romagnolo entra nello Spazio Donna: molto più di un semplice servizio, un vero e proprio spazio aperto per la donna di oggi, ricca di idee e di personalità.

Spazio Donna è una carta multiuso, che consente di prelevare denaro contante presso tutti gli sportelli Bancomat, cambiare facilmente assegni in tutte le banche e i negozi convenzionati col sistema "Carta Assegni", fare la spesa nei principali negozi e grandi magazzini senza usare denaro contante.

Spazio Donna è un'assicurazione che protegge ai rischi di danni a terzi, anche se provocati dai familiari, infortuni, scippo.

Spazio Donna è una consulenza personalizzata, per trovare insieme la soluzione giusta ad ogni esigenza finanziaria.

Spazio Donna è una linea di credito, utilizzabile sia come fido, sia come credito personale, a tassi vantaggiosi.

Spazio Donna è la via più comoda per usufruire di tutti gli altri servizi che la banca può offrire.

Spazio Donna è un progetto in continua evoluzione, che permetterà di godere di sconti, offerte speciali e altre favorevoli opportunità.

Troverai, presso tutte le filiali del Credito Romagnolo, un utile e raffinato regalo: è il nostro benvenuto nello Spazio Donna.



ERRATA CORRIGE

Pag. 37 si legga:

“Daniela Piccari (Italia) e Tove Bornhoft (Danimarca) iniziano a collaborare nel 1980 in occasione della nascita”

invece di:

“sso tempo, ha paura di morire. Un angelo-servitore — che ama — cerca di contattarla, ma nessun bacio, nessascita”

Pag. 38 ultima riga si legga:

“Senza più ordine e in direzione, istericamente, di una non-coreografia, di una non-danza.”

Nell'indice si legga: NARNI invece di NARDI

Redazione:

Antonio Calbi

Progetto Grafico:

Postudio - Art Direction A. Succi - R. Osella

Elaborazione grafica computerizzata con il sistema Macintosh della Apple Computer - distribuito dalla **Sapignoli Informatica**

Traduzioni:

Barbara Regondi, Mieke Norder, Sarah Valier

Finito di stampare nel luglio 1988

da Sapignoli Editore - Torriana (Fo)

